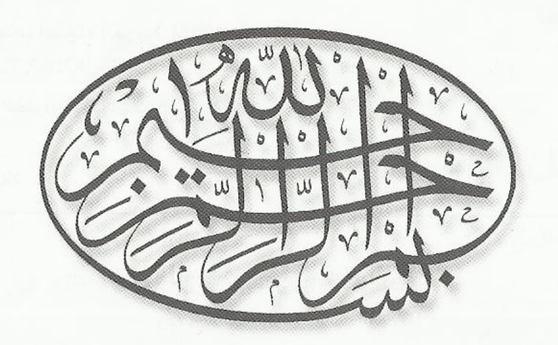


الرواية العربية
والفنون السمعية البصرية
د. حسن لشكر
كتاب المجلة
العربية
169

الرواية العربية
والفنون السمعية البصرية

مظاهر التفاعل



المجلة العربية

رئيس التحرير

د. عثمان بن محمود الصيني

الرياض - طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين) - شارع المنفلوطي
هاتف: 4778990 - 4779792 فاكس: 4766464
ص.ب 5973 الرياض 11432
المملكة العربية السعودية

www.arabicmagazine.com - info@arabicmagazine.com

ح المجلة العربية 1431هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

لشكر، حسن

الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية. /

حسن لشكر - الرياض، 1431هـ

184ص، 21x14 سم

(سلسلة كتاب المجلة العربية، 169)

ردمك: 978-603-90180-7-0

1- القصة 2- الفنون أ.العنوان ب. السلسلة

أ. العنوان

ديوي 808.3 1431/9761

رقم الإيداع: 1431/9761

ردمك: 978-603-90180-7-0

المحتوى

مقدمة	7
الفصل الأول: السينما	12
الفصل الثاني: البناء الموسيقي	70
الفصل الثالث: الرسم والفنون التشكيلية	108
الفصل الرابع: المسرح	144

مقدمـة

نسـعى في هذه الدراسـة إلى رصد بعض مسـتويات تشـكل وانبناء الخطـاب الروائي العربي الجديد لإبـراز بعض مظاهر ارتياد التجريب كأفق للكتابة وانفتاح النصوص على الفنون السمعية البصرية.

نشير-منذ البداية- إلى أن اقتران المتن المدروس بصفة جديد لا يتأسس على المفاضلة بينه وبين المتن الكلاسـيكي، فهو لا يحمل حكماً جاهزاً مسـبقاً. فهـذه الصفة دالة فقط عـلى نزعة تحديث المعمـار الروائي وصياغة إضافات نوعية تمد النص بشحنة جمالية فنية جديدة.

ما حفزنا على الخوض في غمار هذا الموضوع هو المكتسبات والخبرات التـي راكمتهـا مدونة هذا الخطاب، إذ أضحت عاملاً فاعلاً في المشـهد الثقـافي العربي، تحتل موقعاً متقدماً فيه، كما أنها اكتسـبت سـلطة رمزية أغـرت الكثير من الكتاب القادمين مـن تخوم علمية ومعرفية مختلفة للانخراط فيه بفعالية (طب، تاريخ، فلسفة، صحافة..).

هـذا الخطاب يتميـز بانفتاحه على الفنون الأخرى (سـينما، فنون تشـكيلية، مسرح..)، وينفرد بتعدد ممارساته التلفظية والخطابية، وتنـوع تمظهراتـه المعجمية والدلاليـة وخصوبة خلفياتـه الواقعية والتخييلية.

إنه خطاب متعدد الأبعاد والأنسـاق يسـتخدم وسـائط تشخيصية متعـددة لبنـاء المتخيل، كما يشـغل عـدة أنماط معرفية مسـتوحاة

مـن علوم ومعـارف وفنـون مختلفة (علـم النفس، النقـد، الخطاب الأديولوجي، تاريخ، سياسة، أسطورة..) لإثراء العالم الدلالي وتخصيب فعل القراءة.

الرواية الجديدة -تأسيسـاً على ما سـلف- خزان معارف وخطابات وأنساق لغوية متعددة، وقاعدة لاستقراء الواقع والتاريخ والذات، كما أنها حقل للتخييل وممارسة الإبداع.

واللافـت للنظـر، في هـذه التجربـة، أن التحول سـمة بـارزة في هذا الخطاب، إذ أسس لتحولات جديدة في المبنى والأشكال وأنواع الخطاب، وبذلـك وسـع دائرة المحكـي الروائي ونسـج مسـارات سردية تطرح تحديات قرائية جديدة.

لقـد راهـن على التحديـث والتأصيل وصـاغ ذاكرة سرديـة متعددة المرجعيات والآفاق.

إن قضية التحديث كانت ولا تزال موضوعاً محورياً في مسـار السرد الروائـي العربـي الجديـد الذي يرتبـط بزاوية الجـدة والتحديث رؤية وتخييلاً وتركيباً سردياً.

لكـن اهتمـام الدرس النقـدي العربي تمحور حول دراسـة مظاهر تحول اللغة والخطاب ومسالك التخييل، لكنه لم يهتم إلا نادراً بقضية انفتاح الروايـة على مجالات الفنون السـمعية البصرية رغم الأهمية البالغة لهذا الظاهرة السردية.

وقـد حاولنا في هذه الدراسـة التطرق إلى هـذا الموضوع المهمش على

مسـتوى البحث والدراسـة انطلاقاً من المنجز النصي، أي أن العمل ذو طابع تطبيقي يعتمد الوصف والاستقراء النصي المباشر.

وقد حرصنا على استثمار نماذج روائية متعددة تتسم بالنضج الفني والتماسـك البنائـي، وتنتمـي إلى مرجعيات إبداعيـة مختلفة ولبلدان متفرقة حتى يكون الاستقراء شاملاً ومتنوعاً.

نزعـت النصوص المدروسـة إلى تجـاوز ضفاف السرد الكلاسـيكي ومكوناتـه، واغتنـت بعناصر سرديـة إضافية بناء عـلى قاعدة تعدد الأنساق والانفتاح على خطابات وفنون موازية.

تطرقنـا لظاهـرة التأثر بالتقنيات السـمعية-البصرية واسـتعارة مكوناتها لتخصيب المتخيل وإغناء المحاور الدلالية.

ولأهمية الموضوع ومحاولة في لملمة أطرافه فقد تناولنا أموراً مهمة، تتمثل في الآتي:

مبحـث للتأثـر والتفاعل مع السـينما وتقنياتها، إذ لجـأ الروائيون إلى اسـتعارة بعض التقنيات السـينمائية كالمونتاج واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة، والانتقال السريع من مشهد إلى آخر... إلخ.

ومبحـث آخر حـول مظاهـر انفتـاح الروايـة الجديدة عـلى البناء الموسيقي.

وثالث أبرزنا فيه مظاهر التفاعل مع الرسم والفنون التشكيلية.

ثم أخيراً مبحث بينّا فيه مدى تفاعل الرواية مع المسرح الذي أضحى يشـكل مرتكزاً سردياً على مسـتوى البناء والتشكيل. الرواية التقطت

الفصل الأول

طاقات التصوير والرسم وأفادت منهما.

إن قــارئ الكتــاب سيكتشــف كل ذلك أثنــاء تجواله بــين صفحات الكتاب.

أخــيراً، إن وفقنا فذلك بفضل الله، وإن لم فحســبنا الاجتهاد، ولكل مجتهد نصيب، والسلام.

السينما

تمهيد:

لقد أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية-البصرية وبخاصة الفن السينمائي إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة: «عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة»(1). ونشير هنا إلى أن السينما العربية قد سبق لها بدورها أن أفادت من الأدب. «ويعتبر فيلم آثار على الرمال المأخوذ عن رواية ليوسف السباعي عام 1954 أول فيلم مأخوذ عن رواية يتم إنتاجه بعد مرور ربع قرن على بداية صناعة السينما المصرية. وأيضاً يعد قيام ثورة يوليو التي ازدهرت في سنواتها عملية اقتباس الأدب المصري إلى أفلام، أي في الخمسينات والستينات والتي تقلصت بشكل واضح عقب وفاة عبد الناصر عما كان يحدث إبانها»(2)

إن هذه الفترة تمثل مرحلة نضج عملية تفاعل السينما بالأدب: «خاصة في السنوات الخمس الأخيرة من الخمسينات فقد اقتبست

(1) – صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 189

(2) – محمود قاسم : قراءة مقارنة بين الأدب و السينما، مجلة البيان، الكويت، العدد: 333 أبريل 1998 ص: 71

السينما من الأدب خمسة وعشرين فيلماً يعد أغلبها علامة مميزة في تاريخ هذه السينما مثل دعاء الكروان لطه حسين، ورد قلبي ليوسف السباعي، وبداية ونهاية لنجيب محفوظ. وقد شهدت السينما نشاطاً آخر مكثفاً للأدباء المعروفين، حيث عكفوا على كتابة سيناريوهات لأفلام أخرى غير مأخوذة عن نصوص أدبية. وكان منهم نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس والشرقاوي. وشهدت فترة الستينات ازدهاراً ملحوظاً في عدد الأفلام المقتبسة من الأدب المصري ونوعيتها. فطوال هذا العقد تم الرجوع إلى 84 نصاً أدبياً»(1). واستمر هذا الوضع إلى السبعينات حيث ظل كل من محفوظ وعبدالقدوس في صدارة من يستعان بأعمالهم لإنجاز تحف سينمائية. أما في الثمانينات والتسعينات فقد تقلص عدد النصوص الأدبية التي تحولت للسينما، ووقع شبه انفصال بينهما. «وفي المقابل ظهر كاتب السيناريو الذي يعتمد على فكرة أصلية ليس لها مصدر أدبي. وفي السينما الآن مخرجون لم يقتربوا قط من أي نصوص أدبية»(2). قد تحولت حركية التفاعل بين الحقلين، إذ أصبح الأدب بدوره يستفيد من السينما ومن تقنياتها وأدواتها. ويتجلى ذلك -بالنسبة للرواية- في توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج (المونتاج تقنية لجمع مقاطع متناقضة

(1) – المرجع نفسه، ص: 73

(2) – محمود قاسم: قراءة مقارنة بين الأدب والسينما، ص: 74

ومتنافرة لتكون في النهاية بنية متناسقة). هذا فضلاً عن الإلصاق/ الكولاج الذي تسرب للحقل الروائي ليؤسس معرفة متنامية مؤسسة على أشكال حداثية تصوغ الواقع صياغة سينمائية.

برزت اللغة السينمائية في نصوص نجيب محفوظ منذ الستينات بعد ولوجه عالم الكتابة السينمائية بإيعاز من المخرج صلاح أبو سيف سنة 1945, يقول في هذا الصدد: «عرفني صديقي المرحوم الدكتور فؤاد نويرة بصلاح أبو سيف وطلب مني أن أشاركهما في كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيما بعد اسم مغامرات عنتر وعبلة, وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم, وقد شجعني للعمل معه أنه قرأ لي عبث الأقدار, وأوهمني بأن كتابة السيناريو عما أكتبه عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذي لم أكن أعرفه, والحقيقة أنني تعلمت كتابة السيناريو على يد صلاح أبو سيف»[1]. وبعد ذلك سيختص محفوظ في كتابة السيناريو بصفة منتظمة وسينجز عدداً كبيراً من نصوص هذا الإبداع (ابتداء من 1960 ستتحول كثير من رواياته إلى أفلام سينمائية). وتعد الأفلام التي كتب لها نجيب محفوظ السيناريو أو القصة تحفاً فنية (بين السما والأرض, أنا حرة, بداية ونهاية...). هكذا ستنفتح رواياته أيضاً على عالم السينما وستستعير بعض تقنياتها وآلياتها (الأحداث الكثيفة التي تبدو مشاهد ولقطات

(1) – هاشم النحاس: نجيب محفوظ على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975 ص: 13

سينمائية. توظيف الديكور لنسج الأبعاد الدلالية وتقديم المشهد وكأنه على الشاشة... إلخ), وذلك لإثراء الحدث الروائي وللاقتراب من دائرة الحكي السينمائي, خاصة أن «السينما والرواية يلتقيان على مستشرف نفسي واحد، ويشكلان لذة من طينة واحدة»[1]. كما تلتحم إبدالاتهما المشهدية والفنية لتحقيق امتداد جمالي لأنسجة الصور الواقعية والتخييلية على حد سواء.

إن موقع محفوظ في المشهد السينمائي لا يقل أهمية عن موقعه الروائي, حيث قدم حتى عام 1988 تسعة وخمسين فيلماً منها خمسة وثلاثون مأخوذة من أعماله الأدبية[2]. وقد ازداد هذا العدد بعد ذلك نظراً لخصوبة وثراء رواياته وقابليتها للإخراج السينمائي. ويقسم هاشم النحاس سيرة محفوظ السينمائية إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى وتبدأ عام 1945 بفلم مغامرات عنتر وعبلة -كما أشار لذلك نجيب محفوظ نفسه في النص السابق. وفي هذا الوقت الذي تعلم فيه محفوظ صنعة السيناريو بتشجيع من صلاح أبو سيف؛ أضاف إلى أفلامه عمقاً أدبياً لا يتوافر لأعمال المخرجين الآخرين. واستمر محفوظ حتى الستينات في كتابة السيناريو والقصة السينمائية. وهي الفترة التي كتب فيها سيناريوهات لقصص بعض مجايليه من

(1) – صلاح ذهني: السينما والأدب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979 ص: 103.

(2) – عرض لكتاب السينمائي المتميز هاشم النحاس عن سيرة محفوظ السينمائية بيان اليوم 1/1/1998 (الصفحة الأخيرة)

الروائيين مثل إحسان عبدالقدوس (الطريق المسدود، وأنا حرة)، ولعدد كبير من الأفلام الوطنية (جميلة الجزائرية، الناصر صلاح الدين... إلخ). المرحلة الثانية: تُزامِن مرحلة اقتباس السينما لرواياته، وفترة توقف نجيب محفوظ عن كتابة السيناريو. والأفلام التي اقتبست رواياته كانت أكثر نضجاً من الأفلام التي كتبها بنفسه. ولعل هذا يرجع إلى التطور في صناعة السينما نفسها، بدأت هذه المرحلة بفيلم بداية ونهاية سنة 1960 (كأول رواية له يتم تحويلها إلى الشاشة). ونضيف هنا بأنه في سنة 1963 تم تحويل روايته اللص والكلاب التي كانت قد صدرت قبل ذلك التاريخ بفترة قصيرة. ولعل ذلك يرجع إلى أنها تتحدث عن حياة سفاح قصته أشبه بقضية رجل تحدثت عنه الصحف مطولاً في تلك الفترة»[1]. هكذا انكبت السينما على أعمال محفوظ طوال الستينات: «وقد حدث ذلك مع رواياته الجديدة في تلك الآونة مثل الطريق، ثم أعماله التي كتبها قبل الثورة مثل: زقاق المدق، والثلاثية، وخان الخليلي، والقاهرة الجديدة»[2]. المرحلة الثالثة: تبدأ حينما عمد السينمائيون لاقتباس قصص محفوظ بعد أن اقتصروا على التعامل مع رواياته زهاء عشر سنوات. وكانت البداية عام 1972 مع فيلم صورة المأخوذ عن قصة بنفس العنوان. واستمرت العملية

(1) – محمود قاسم: قراءة مقارنة بين الأدب والسينما، ص: 72

(2) – المصدر نفسه، ص : 73

حيث تم إخراج فيلم الشريرة -مثلاً- عام 1980 عن إحدى قصص مجموعته الأولى همس الجنون الصادرة عام 1963.

وتجدر الإشارة هنا بأنه: «في الثمانينات لم يقل الاهتمام بأعمال نجيب محفوظ، بل تحولت أعماله مثل الحرافيش، والشيطان يعظ، إلى كم كثيف من الأفلام حيث اقتبس من الحرافيش وحدها ستة أفلام»[1]. ويرى النحاس أن أغلب أفلام محفوظ لم تخل من النقد الاجتماعي والمسحة الميلودرامية وهو ما يعني مع تعدد المخرجين الذين تعامل معهم أنه هو السيناريست الوحيد في السينما المصرية الذي استطاع أن يفرض شخصيته على الفيلم.

وقد كانت نصوص محفوظ بمثابة القاعدة التي سمحت بالانفتاح على الفن السابع من قبل الروائيين الجدد نظراً لغنى آلياته ونجاعتها: «وعندي أن الفن الذي يستطيع أن يعيننا على تصور كل الغايات والحالات في هذا البناء القصصي الجديد إنما هو السينما، لا ينازعها في ذلك غيرها. فطرق القص والسرد فيها متنوعة، والوصف والتصوير لكل الدقائق سهل، وأساليب الحوار متوفرة، فهي وحدها التي تستطيع مزج عناصر الآن كلها في لقطة واحدة»[2]. تضاف لهذه العوامل المحفزة على استلهام المحكي السينمائي مسألة أن «السينما،

(1) – المرجع نفسه ص : 74

(2) – حسين الصادق الأسود مقدمة ونصيبي من الأفق ص: 12.

والروايـات التـي تأخذ أسـلوبها؛ يغلب عليها سرعـة الحركة البعدية وتوزع الضلال الضوئية وتمضي فيها المشـاهد الخارجية على نسق لا يتعادل غالباً مع اللحظات الباطنية، فللأشياء وجودها المستقل المكبر في المشهد السينمائي بل لها أولياتها البادئة وكثرتها المفرطة»[1].

لقد انفتحت التجارب الجديدة على مجالات أخرى لتخصيب وتفعيل دينامية الخطاب الروائي: «وليس من عائق يحول بين الكاتب الروائي وإمكانات الفنون الأخرى التقنية والتعبيرية فتعددية الأصوات الملازمة لفـن الرواية تتيح له أن يصور الواقع تصويراً فيلمياً كما في السـينما (كالتقنية المعروفة بالترافلينغ Travelling في روايات حنا مينه ونبيل سليمان، وكالوصف البانورامي والصورة الفيلمية عند هاني الراهب)، وأن يتبنى الحوار المسرحي»[2]

هكذا أضحت الرواية مجمعاً وحقلاً يتسـع لكل التجارب الإبداعية، «لقد اتسـعت حدقة الرؤيـة وتفتحت المخيلة مع تقـدم فن التصوير السينمائي، واهتز الهيكل الروائي استجابة لمثل تلك المعطيات الحديثة. بعـد أن تحول الكاتب من حكواتي ومؤرخ إلى خالق لعالم غني باللون والتعمـق والحـس الجمالي الفائـق الدقة. وكثيراً مـا نتلمس أثر قالب السوناتا في الموسيقى الكلاسيكية على التكوين المعماري للرواية. وبعد

(1) – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، رقم 164، الكويت 1992، ص: 327

(2) – علي نجيب إبراهيم: جماليات الرواية دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، ص: 38

أن اقتربت بعض العلوم الإنسـانية من الفن، كعلم النفس والفلسفة، وفي كثـير من أحوال الاقتصاد نفسـه؛ باتت تلك العلـوم ذات أثر فعال في بنيـة الروايـة ورؤيتهـا»[1]. لكن السـينما كان لهـا تأثير قوي على الروائيين نظراً لانتشـارها الكبـير وجماهيريتها وقدرتها الفائقة على التقاط الجزئيات والتفاصيل بالصور والصوت من زوايا مختلفة.

استعارة الرواية الجديدة للتقنيات السينمائية:

سـنختار لإبراز مستويات اسـتعارة التقنيات السـينمائية من قبل الروايـة العربية الجديدة؛ النماذج الأكثـر تمثيلاً كرواية تحريك القلب لعبده جبير التي تبرز فيها ملامح التأثر بالسـينما وإنجازاتها بشكل لافـت للانتبـاه، من خلال عـدة مسـتويات: كتقنية تركيـب الأحداث والصور والمشاهد. فالتشـكيل الفضائي لهذا النص عبارة عن فصول (تحديـداً مشـاهد) مسـتقلة عـن بعضها البعـض، تصـوغ لوحات حكائيـة قوامها التشـظي والانسـياب، وإن كنا نحـس بوجود رابط دلالي وبنائـي بـين محطاتها السرديـة. ويذكرنا هذا بالمظهر الشـكلي للسـيناريو (نص عبارة عن مشاهد مصاغة وفاق بناء جمالي ولغوي مهيـأ للتصوير والإخـراج) الذي ينقل لنا المشـاهد بواسـطة الصورة

(1) – وليد إخلاصي: الطريق (بيروت) عدد 3/4 1981 ص : 261

والصوت. ونجد هذه التقنية مستعملة في مقاطع عدة من الرواية كالمقطع التالي: «كانت القاهرة تكتظ بالحركة والأصوات، العربات التي تصرخ وهي تنهب الأرض: الباعة المتجولون (في ثياب ملونة) ينادون أصوات متداخلة يغنون»[1]. يعمل السارد في هذا النص الذي يصف فيه القاهرة في محطة خاصة من محطات السرد على تجاور الوصف السطحي المرئي من أجل تقريب صورة المكان للقارئ وتجسيد المؤثرات الصوتية الحاضرة في المشهد. وتتجلى هذه المؤثرات في (تصرخ - ينادون - أصوات متداخلة- يغنون). إن السارد يصف وكأنه بصدد تهيئة سيناريو. ويستند لتحقيق هذه الإستراتيجية على الاستخدام الدلالي للصورة والصوت والديكور الفضائي والممثلين (الشخصيات). كما تحفل رواية تحريك القلب بصور مركبة ومتلاحقة (وهذا أيضاً مظهر من مظاهر التأثر بكتابة السيناريو)، ونستشهد بالمقطع التالي لتأكيد ذلك: «تحول الظل قليلاً للوراء. فيما ندت آهة في البيت الخالي. تدحرج طست الغسيل وبدا أن شيئاً ما قد وقع، كان الضجيج خارج البيت على أشده: العربات والمارة والباعة والأوراق الجافة السابحة في الطريق المترب. إلا أن أحداً لم يكن هناك في الداخل.. الآن كانت الستائر المهترئة (الخفيفة) مسدلة بلا حراك.. توقف صبيان -في الخارج- وأخذا يكتبان كلاماً بذيئاً على السور القديم. ثم سرعان ما ركضا في

(1) – عبده جبير: تحريك القلب، دار التنوير، بيروت، 1982 ص : 37.

اتجاه مضاد منذ تلك اللحظة..» (ص: 43)

نلاحظ -إذا تأملنا هذا النص- أن السارد يستخدم تقنية المونتاج المتناوب لتحقيق المراوحة بين وصف البيت من الداخل والخارج من خلال أسلوب سينمائي مشحون بالحركة والإشارات الدالة (يشبه الحكي السينمائي الذي يعتمد على التركيب بين عناصر متداخلة).

وتبدو تقنية المونتاج المتناوب Montage Alterné في تحريك القلب: «من خلال التقابل الذي يفرضه نمط الكتابة وكيفية تقديم المقاطع، بين منظورين سرديين كبيرين, واحد خاص بالسارد والآخر متعلق بالشخصيات التي تتقاسم عملية الكلام, أو بين المقاطع السردية (الخاصة بالسارد)، والتي تستعمل ضمير الغائب؛ وبين المقاطع الأخرى التي تستعمل ضمير المتكلم، وعليه فإن هذا التناوب يقوم بدور مهم في تكسير خطية السرد الأفقي الذي يعتمد منظوراً واحداً، ويخلق تعددية من خلال كثرة الأصوات حيث تتكلم كل شخصية من منظورها الخاص، بالإضافة إلى التناغم الذي يحصل من جراء عملية التناوب بين صوتين وتتحقق معه وحدة المقطع التناوبي داخل النص»[1]. هكذا يبرز التركيب المتناوب على مستوى توزيع المقاطع والسرد. كما نعثر على تناوب بين الشخصيات نفسها أثناء التلفظ،

(1) – فاطمة بنطاني: مكونات النص الروائي عبده جبير نموذجاً، رسالة لنيل دكتوراه تحت إشراف أحمد اليابوري الموسم الجامعي 1993/92 كلية الآداب الرباط، ص: 27.

إذ تتناوب وتتقابل الأقوال وسجلات الكلام. إلى جانب ذلك تتضمن هذه الرواية عدداً كبيراً من أنواع الفلاش باك لتطعيم وتخصيب السرد بمحطات حكائية سابقة وتحطيم خطية السرد. وبذلك يتماثل السرد الروائي مع السرد السينمائي كاستجابة جمالية ودلالية يصوب السارد من خلالها كاميرا الرواية بحس شاعري لتصوير مواقع وأحاسيس معينة مع التركيز على الصورة وإيحاءاتها (كما يفعل المخرج السينمائي)، وتحويلها إلى منبع للانسياب السردي ينبجس من خلالها الصوت السردي ليحتضن المشاهد والأنساق البصرية. هكذا تتحول الصفحات والمشاهد لما يشبه الشاشة التي تقدم الصور وتكثف المقولات الاستعارية وأنسجة الدلالة الرمزية.

ويبرز التأثر بتقنية كتابة السيناريو في مقاطع كثيرة من تحريك القلب التي أمست -إن صح التعبير- مثل سيناريو روائي، لنتأمل القرينة النصية التالية: «ها هو الدلال المنادي يمسك بالجرس، يردد العبارة حيث يأتي حوله التجار من كل صوب، لقد جاؤوا من هنا وهناك ووقفوا حوله وتجولوا داخله. لقد مضوا في جميع الاتجاهات، ونظروا إلى البيوت المتجاورة، وتحسسوا أضلعه ومواسيره، وعدوا السقالات والحجارة والأبواب والشبابيك، بلاطة بلاطة، وقطعة من النحاس، وقطعة من الحديد، ومشوا خطوة خطوة بالمتر والذراع والبوصة...» (ص:90).

نستشف -من خلال هذه المتواليات السردية- أن السارد يصف مشهد

المزاد العلني وكأنه ينجز سيناريو ويلتقط -عبر عدسة تصوير- أحداثاً متقاطعة. فهو يسجل كتصوير بكاميرا المشاهد مستخدماً تقنية الشريط التسجيلي[1] ومستفيداً منه في تقديم اللقطات التسجيلية، وذلك لدعم البعد التسجيلي في النص والعمل على خلق الجو الدرامي الملائم.

وتعزز هذا المنحى الحكائي المركبات التكرارية (سلسلة من المشاهد المتكررة) حيث يعمد السارد لتكرار مقاطع بأكملها في النص (تتكرر الفصول رقم: ب-ر-ز-س مرتين في الرواية). وهذه التقنية تستخدم عادة في الفيلم السينمائي ويلجأ إليها المخرج لتبئير دوال متشاكلة في اللقطة والتركيز عليها وخلق شحنة درامية. (وهذا التكرار -من جهة أخرى- ملمح من ملامح التأثر بالموسيقى الحديثة القائمة على عنصر التواتر الجزئي أو الكلي) . هكذا نلاحظ أن هذه الرواية تتضمن مشاهد ولقطات مستمدة من الواقع ومن الطبيعة مقدمة بأسلوب سينمائي معبر يرتكز على الانتقاء والتنسيق.

ومن مظاهر التأثر بالسينما في المدونة استخدام طريقة في الحكي تقربنا من ملامح الشخصية كما تفعل الكاميرا. وهذا التوجه يحكم عدداً من المقاطع السردية في (الحرب في بر مصر) ليوسف القعيد. وهذه أمثلة:

(1) - انظر محمد علي الفرجاني : فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس د.ت

1 -«فاحــت من وجهه رائحة نوم النهار، عيناه منتفختان من كثرة النـوم، في خده الأيمن خطوط حمراء بالعرض أكـدت لي أنه كان نائماً فوق حصيرة وبدون وسادة»[1].

2 -«رحـت أقـرأ ملامح وجهـه وهو يقـرأ الأوراق. لم يبـد عليه أي تغيير»[2].

3 -«الفك يتحرك ببطء وكسل، ولكن العين مغمضة، شبه نائمة»[3].

تتنــاول هــذه النصـوص ملامح الشـخصية مــن زاويــة حركية لا سـكونية ومن خلال لقطة مكبرة ومعبرة عن أسـلوب درامي إبداعي يسـتغل اللحظة المناسـبة لتسـجيل اللقطات الدالة وتجسيد مشاعر وسمات الشخصية. فالمثال الأول يقرب صورة الوجه المنتفخ من كثرة النـوم لإثارة انطبـاع معين في ذهن القارئ (تماماً كما تفعل العدسـة ذات البعـد البـؤري الطويل القادرة عـلى تقريب الأشـياء البعيدة عن النظر واختزال المسافات). وفي المثال الثاني استقرت كاميرا السارد على الوجه لاسـتقراء طبيعته الجامدة والكشـف عما تكتنزه هذه الحركة من معان. وفي المثال الثالث يقربنا بسـخرية من ملامح الوجه ليسجل حقيقة ما كمادة تسـجيلية خام. وتتخلل مثل هذه المشـاهد عدداً من نصوص القعيد وزملائه، ولا يسـمح المجال بالإسـهاب في الحديث عن

---

(1) – الحرب في بر مصر ليوسف القعيد دار ابن رشد، 1978، ص:20

(2) – المرجع نفسه، ص : 10

(3) – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

هذه التقنية السينمائية التي تسربت لمجال السرد والوصف الروائيين، وسنكتفي بالإشارة إلى الأمثلة التالية المنتقاة من نصوص مختلفة:

1 -«ولكنــه كان نحيــلاً، عروق رقبته تبدو لي واضحــة وتفاحة آدم في زوره تصعــد وتنـزل مع الكلمات، وعندما طلـب قليلاً من الماء لكي يشرب، صعدت تفاحة آدم ونزلت مع كل قطرة ماء دخلت جسمه»[1]

2 -«كان وجهها يبدو شـاحباً في الأضـواء القوية التي تغمر الصالة في هــذا الوقــت من النهــار. كان وجههــا صغير التقاطيــع مثل وجوه الأطفال. وكانت عيناها تراقبان الرجل الجالس أمامها بكل دقة»[2]

نسجل هنا أن القعيد استثمر تقنية تكبير الصورة لإلقاء الضوء على ملامح الوجه وحالة النفس. فالنموذج الأول يبئر شخصية العسكري الأسـمر الطويل الخاضع للتحقيق من قبل رجال الشـؤون السياسية لبلـورة الحالة النفسـية الصعبة التي كان يمر بهـا. ويؤشر النموذج الثانـي على توتـر الوجه الطفولي الشـاحب لهـذه المـرأة «التي كانت فياضــة الأنوثــة، رقيقة، مهيأة لخصـب الأمومــة» (ص:111) والتي كانت متزوجة برجل: «هجر فراشـها» (ص:16) لكنها تجد نفسـها، هنـا وجهاً لوجه مع صعيدي: «كانت رجولته» (ص:122)، فالنموذج يقربنا -من خلال هذه اللقطة المكبرة- من وجه امرأة خرجت من عذاب

---

(1) – يوسف القعيد : قطار الصعيد، ص: 72

(2) – المرجع نفسه ص: 122

لتدخل في عذاب آخر، عذاب المقارنات الدائمة بين زوجها (شمشون أفندي) وعشيقها (أحمد معاطي). ولم يكتف القعيد باستعارة هذه التقنية من السينما (تقنية المنظر القريب التي تلتقط الشيء بصفة مكبرة ومقربة جداً بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل الدقيقة)؛ بل استخدم أيضاً تقنية الازدواج، أي: «استعمال وسائل مختلفة في الفيلم للتعبير عن الشيء نفسه»[1]، وهي تختلف عن التكرار: «الازدواج يتميز عن التكرار في أنه يحوي قدراً من التنويع»[2]، وذلك في «الحرب في بر مصر» حيث قدم لنا الحدث نفسه من زوايا مختلفة واستخدم تقنيات السرد الفيلمي ولا سيما التوليف التناوبي وخلق الإيقاعات البصرية إلى تصوغ مشاهد حية ونابضة (صوتاً وصورة) توهم بواقعية الأحداث والشخصيات والفضاءات. كما استخدم المنظر العام الذي «يستطيع أن يرينا مجموع العناصر بالكامل مثل الديكور الكامل بما فيه من أناس وأفعال. ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل»[3]. هذه اللقطة: «تكشف لنا عن مجال واسع في بعض الأحيان يصعب التعرف على الشخصيات داخلها، كما يمكن إظهار مساحة كبيرة لمنظر طبيعي من مساحة بعيدة أو إظهار جزء كبير من مدينة أو مزرعة أو مجموعة حقول أو مجاميع بشرية

(1) – صلاح أبو سيف: فن كتابة السيناريو، دار المعارف، القاهرة 1982 ص:46

(2) – – المرجع نفسه، ص:48

(3) – المرجع نفسه ص:61

بأعداد كبيرة كالجيوش في حالة الحرب»[1].

واستخدم المنظر العام المتوسط: «الذي يقربنا أكثر من المنظر العام، ولكنه في نفس الوقت يستطيع أن يرينا كل عناصر الديكور والإكسسوار الثابت والمتحرك والممثلين وأعمالهم. والمنظر المتوسط لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءاً منه، فهو لا يظهر إلا جزءاً من الديكور ولا يظهر مجموعة من الناس بل فريقاً منهم في الوقت الذي تنتقل من تصوير الكل، فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول إن هذا مهم»[2]

تشكل هذه اللقطات أهم الأحجام الأساسية التي اعتمدها القعيد لالتقاط الصور الروائية.

وهذه نماذج أخرى من اللقطة المقربة في تجارب مختلفة:

«كانت فيه لمحة من المجرم المجنون كما ظهر في أحد أفلام هيتشكوك، حينما هجم فجأة، رافعاً سكينه، محطماً الزجاج، قبل أن ينقض على ضحيته بلحظة خاطفة، كان وجه أيوب وجهاً في لقطة مقربة: وجه كبير، وتعبير غضب مصمم لا يكاد يسيطر عليه إلا بصعوبة قد تجمد على وجهه، وعينان لامعتان تخلوان من الحياة، وخصل شقراء استقرت على جبينه العريض المبلل بالعرق، والتصقت به. كان يسير

(1) – محمد شويكة: قراءات سينمائية، العلم، العدد 8408 الأحد 8 أكتوبر 2000، ص: 9

(2) – صلاح أبو سيف: فن كتابة السيناريو، ص: 61

ببطء كالأعمى»[1].

نلاحظ هنا أن الروائي يسعى لابتكار أساليب روائية جديدة مقتبسة من الفن السينمائي (أحداث وتقنيات) لإضفاء مظاهر تأثيرية أو جمالية على الصور الروائية والتركيز على لقطات معينة لتكون موضع تأمل من القارئ وقاعدة لخلق الجو الدرامي للمشهد. فبعد تقديم لمحة واقعية عن مشهد سينمائي هتشكوكي، حاول أن يقربنا من وجه الشخصية ويركز أبصارنا على أهم شيء في الصورة بواسطة تقنية اللقطة المقربة التي: «تقرب المتفرج من المنظر وتحدد له الرؤية والالتفات إلى وجه واحد فقط، أو جزء محدد، أو نقطة معينة باستبعاد كل شيء آخر من حيز إطار الصورة»[2].

إن السارد يقترب بالقارئ من وجه الشخصية لمسافة قريبة جداً ليطلعه على بعض التفاصيل الدقيقة الدالة ويستحوذ على انتباهه إذ: «يعود الفضل في الاستحواذ على انتباه المتفرج إلى اللقطات القريبة سواء في الأشرطة الروائية أو التسجيلية»[3]، وذلك ليبلغ الأثر الدرامي أقصى مداه وفي وقت وجيز لأن «اللقطة القريبة التي غالباً ما يبقى فيها الشكل ثابتاً داخل الصورة تعبر عما تريد في وقت قصير»[4].

(1) – غالب هلسا: ثلاثة وجوه لبغداد، منشورات نجمة، ط 2، 1992

(2) – محمد علي الفرجاني: فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس د.ت. ص: 140

(3) – المرجع نفسه ص:141

(4) – المرجع نفسه ص :166

2 – «فجأة ظلت تتطلع إلينا وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها، بينما راحت شفتاها ترتجفان. وفي البدء لم يلاحظ بيدو الذي كان يتكلم خافض الرأس وواصل الحديث بإسبانيته المتوترة، بينما ظلت بريجيت تحدق فينا وهي تزم شفتيها، كانتا تنفرجان بالرغم منها فتزمهما من جديد. لم تبكِ، لم يصدر عنها أي صوت. فقد أخذت تتطلع إلينا بعينيها الزرقاوين الواسعتين. وأخيراً أحس بيدو أيضاً بالصمت فرفع عينيه المحفوفتين بهلالين أسودين» (الحب في المنفى ص:18). استطاع القارئ هنا أن يشاهد أدق التعبيرات في ملامح وجه الشخصية وأن يربط أجزاء المعنى الإجمالي بالسيطرة على المعاني الصورية، تركز اللقطات على الوجه لإفراز إطار درامي وخلق استعارة وجه معبر في لقطة كبيرة قريبة مماثلة لما تقدمه لنا السينما، حيث: «يمكن للقطة السينمائية الكبيرة أن تعبر عن حركة مساوية أو أكبر من أشد الامتدادات سرعة في اللقطات البعيدة جداً»[1]. ذلك أن «اللقطة القريبة تزداد دقة في تسجيل الحركة»[2]. يستغل المؤلف المؤشرات الدالة المرتبطة ببعض أنواع الحركة الدينامية المحملة بشحنة رمزية. إنها ليست عناصر صورية راكدة جامدة، بل حاملة لمبدأ حركي مؤثر يستمد قيمته الرمزية من السياق الدرامي وهي تسمح بالانتقال إلى البعد البؤري للصورة الوظيفية لتوليد

(1) – لوي دي جانيتي: فهم السينما، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون، البيضاء 1986 ص: 17.

(2) – المرجع نفسه ص: 21.

الانفعالات الحادة عند القارئ: «فإذا فقدت اللقطة المقربة وظيفتها كعلامة دالة على شيء آخر أصبحت عبثية»[1].

هكذا نجد في (الحب في المنفى) لبهاء طاهر عدة صور: «تمتح من التقنية السينمائية، وقد اقتربت في كل الرواية بالحركة والصوت والصورة. ذلك أن الراوي يدقق في تحديد الحركة بالبطء أو السرعة حتى يصل إلى أن بناء صورة قوية مشدودة بالسرد والحوار تفاعلياً. أما الصوت فصوره منتشرة في كل الحوار الروائي متنوعة بتنوع شخصياتها تعكس تنوع نفسيات الشخوص وكيف أن تصويراً صغيراً للصوت يتحول إلى صور مشهدية مؤثرة في الحوار والمحاور، أما صورة الوجه فقد استأثرت بكثير من التمثلات الفنية بحيث كان تبئير العينين والحاجبين مركز الرسم. صورة الوجه وما يعكسه من تعبير يكمل الوظيفة التي تؤديها الحركة والصوت«[2].

تنهل روايات محمد برادة أيضاً من النسيج السينمائي، ونخص بالذكر هنا رواية الضوء الهارب, حيث تعج هذه الرواية بمظاهر التأثر بالحقل السينمائي (المادة المصورة مشاهد بصرية لتأطير اللقطات, بلورة الصورة بالإنارة والصوت -كالأصوات المحيطة بالمشهد أو الضجيج أو ما تشاهده الشخصيات- الانتباه لهندسة المجال... إلخ).

(1) – صلاح فضل : قراءة الصورة و صورة القراءة، دار الشروق، القاهرة 1997 ص:11

(2) – شعيب حليفي: الصورة والمرجع في الحب في المنفى، ص 116 و 118

وتوجت كل ذلك بالحديث عن الحقل السينمائي، كما يؤكد هذا الشاهد: «كنت أجلس في البيت أراقب الأفلام المصرية القديمة على الفيديو كانت الدموع تصعد إلى عيني بمنتهى السهولة حين أشاهد فاتن حمامة معذبة من مكائد زكي رستم» (ص:144).

فالحديث عن السينما بإبدالاتها المختلفة يشكل رافداً من روافد التخييل الروائي ومستوى من مستويات بناء الصورة الروائية، لكنه عزز ذلك بتوظيف بعض التقنيات السينمائية كاللقطة المقربة التي نجدها في عدة شواهد منها:

- «غيلانة الشقراء المدورة الوجه، الممتلئة الصدر المشدودة الساقين»[1]

تعمل هذه اللقطة على تقديم ملامح الشخصية وتمثيل أوصافها. وقد استخدم برادة هذه التقنية بشكل لافت للانتباه في هذه الرواية، فقدم لنا بورتريه متكاملاً عن كل شخصية: «ويمكن ملاحظة ما يلي بصدد هذه الأوصاف: أولاً: يتم التركيز على ملامح الوجه عند الشخصيات الأنثوية بخلاف الذكور. ثانياً: يهتم الواصف في المقام الأول بالأشكال الهندسية للوجه (مستطيل، مثلث، مدور)، وفي المقام الثاني بالألوان (أسمر، أبيض). ثالثاً: يعتمد الواصف على أشكال مختلفة لنفس الجذر اللغوي لإظهار درجة تمايز الأوصاف (طويل، مدور، مستدير)»[2]

(1) – محمد برادة: الضوء الهارب، ص : 16

(2) – جواد بنيس: تقنية الصورة عند محمد برادة نموذج الضوء الهارب، ضمن الرواية المغربية أسئلة الحداثة، جماعة من المؤلفين، ص: 129.

نموذج آخر من الضوء الهارب: «كان وجهها يكتسي غلالة ناعمة ومثيرة. العينان عسليتان مضيئتان بالتماعة ملتبسة وقصة شعرها الكستنائي على طريقة الغلمان، والجلباب منسدل على جسد تبدو ملامح رشاقته عبر نتوءات الصدر والخصر» (ص:13)

عبر السارد هنا بتفصيل عن طريق اللقطة المكبرة Close Up عن سمات الوجه والجسد للإشارة إلى بعض التفاصيل الخاصة بالعينين والشعر واللباس، وذلك لإفراز صورة روائية عن رشاقة الشخصية وجمالها. وقد كثف برادة من استعمال هذه التقنية في هذه الرواية وعززها بالحركة الكثيفة والإيحاء الشاعري لتبليغ فكرة المشاهد. هذا فضلاً عن الفلاش باك والمونتاج والرسائل البصرية.. وغيرها من التقنيات السينمائية. الأمر نفسه نجده في أعماله الأخرى بمستويات مختلفة.

ويعد جبرا من الروائيين الذين استعاروا الفن السينمائي لتنويع مصادر السرد. فقد استخدم في السفينة تقنية الإكسسوار المتحرك (السفينة) والإكسسوار الثابت (وصف الثياب، الأماكن..)، وتقنية الفلاش باك والمونتاج والأحداث المتسارعة المتعاقبة..إلخ. كما اعتمد على المصادر البصرية لنقل المعلومات. هذا فضلاً عن المؤثرات الصوتية «فالصوت مهم لأنه يستطيع أن يشترك في القصة دون أن يحتل أي حيز، إنه يساعد الحدث دون أن يعيق أو يبطئ من سرعته». وفي البحث عن وليد مسعود يستخدم الروائي التداعي وتيار الوعي والتذكر ليضيء ماضي الشخصيات والأحداث ويمزج بين الماضي والحاضر دون

فواصل الأزمنة والأمكنة باستخدام التقطيع أو المونتاج السينمائي والمونولوج الداخلي وأسلوب التسجيل والرسائل والمذكرات»[1].

كما اشتغل جبرا -في الآن ذاته- على تقنيات التجريب البصري لخلق حقل دلالي بصري خاص من خلال بعدي الصورة والصوت. فقد ركز على خصوصية الصورة من خلال تقديم نسيج داخلي للشخصيات عبر صورة مرئية روائية تركز على رصد الحقائق الباطنية ومن خلال تحويل المشاهد اللغوية إلى فضاء بصري دال، كما أخرج المكان من كونه مجرد خلفية ديكورية للحدث إلى جزء من الخطاب الروائي.

لقد استحالت الرواية كتابة بالصورة (كالسينما)، فهي توفر شرطي القراءة والمشاهدة لأنها تأثرت كثيراً وبشكل عام بالفن السينمائي. فالسرد الروائي الذي كان يتبع الخط الوصفي تحول عند جبرا إلى سرد صوري يرتكز على تسلسل الصور وتمازجها لدرجة أن القارئ يتصور ويشاهد الأحداث مجسدة على شاشة مخيلته. إنه -كالسينمائي تماماً- يقوم بعملية تركيب (مونتاج) للألفاظ والعبارات والخطابات والمشاهد.. في شريط لغوي حافل بالألوان والأصوات والحركات والكثافة الدلالية والرمزية.

تنضوي أيضاً رواية خطوط الطول خطوط العرض لعبدالرحمن مجيد الربيعي ضمن هذا التوجه الذي يؤسس كينونة النسق الروائي

(1) – أحمد محمد عطية: أصوات جديدة في الرواية العربية، ص:57.

اعتماداً على أقيسة فنية حديثة توسع دائرة المتخيل الحكائي (تحطيم الوحدات الزمنية، تكسير البعد الأحادي والرؤية الحرفية، خلخلة الخط السردي الخطي وتنويع طرائق السرد). هذا فضلاً عن توظيف تقنيات سينمائية كالفلاش باك وتجريب المونتاج الفيلمي: «حيث يؤدي التقطيع بالحدث والشخصية من خلال المكان والزمان إلى تشكيل وحدة امتداد عضوية للرواية ضمن جوها العام»[1].

يعيد الربيعي -في هذا النص- إنتاج تضاريس الواقع العربي في سيرورة النسق الروائي الذي انزاح عن البناء التقليدي وطور مشخصات الخطاب ورهاناته باستلهام موضوع الحصار الذي تفرضه الأنظمة العربية على المناضلين لعزلهم وتدميرهم: «متخذاً من الخطاب الإيديولوجي بِشَقْشَقَتِه القومية أفقاً للوعي، ومشخصاً بعض آفات الواقع في مسألتين:

الأولى: تجربة المنفى حيث مئات المثقفين العرب خارج أقطارهم أو خارج وطنهم، في مراحل متعددة من تاريخ العراق على نحو واسع، ولبنان وسوريا على نحو ضيق. والثانية: تجربة الحرب اللبنانية، وهي في الرواية كابوس طويل وليل مظلم وموت مجاني»[2]

لذلك بالإمكان قراءة النص في ضوء مجمل المعاني السابقة، ومن خلال ذاكرة أدبية تلتقط اللقطة وتصيرها بعداً درامياً. فهذه الرواية:

---

(1) – سليمان البكري: التجريب في الرواية العراقية، الآداب عدد 5/6 مايو/يونيو 1997 ص: 63

(2) – عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، عالم الفكر، الكويت، العدد الرابع أبريل يونيو 1996 ص: 231

«تكاد تكون مرثية عربية بالغة المرارة والشجن» ناقمة على الأوضاع تفضح إفرازات الزمن العربي المقيت، ولتحقيق ذلك تتكئ على عدة تقنيات حديثة منها تقنيات سينمائية لتشكيل الأبعاد الرمزية الظاهرة والخفية التي تتحكم فيها سلطة الصورة الجزئية المندغمة في سياقها الكلي. إن الملفوظ هنا لا يقتصر عن اللغة، وإنما يشمل الصورة والموسيقى والأصوات والحركة، مما يجعل الحكي حكياً مركباً تماماً كالملفوظ في السينما أو في السيناريو.

وقد اتبع الربيعي هذا الشكل في روايات أخرى كرواية الوشم التي استخدم فيها طريقة التركيب أو المونتاج المتناوب، حيث قام بالربط بين المشاهد عن طريق هذه التقنية السينمائية لصياغة صور تضم إشارات ولمحات إنسانية معبرة تجمع وتوازي بين ماضي الشخصية وحاضرها. فإذا كانت السينما تهدف أساساً لنقل قصة ما إلى صور تتوجها عملية التركيب والمزج واستغلال الصوت بأسلوب خلاق لدعم التأثير العام للمشاهد؛ فإن الربيعي هو الآخر حاول نسج صور لغوية ومشاهد روائية تمتح من العالم السينمائي مغلفة بنوع من الدرامية فأبدع نصاً: «يقف عند مرحلة الصعود والهبوط في تاريخ التحولات التي عرفها القطر العراقي بشكل خاص. وتمتد أحداث الرواية زمنياً بين أواخر الخمسينات عند قيام الثورة العراقية التي أزاحت الحكم القائم وقتها وأواخر الستينات, وهي الفترة التي كتب فيها المؤلف روايته هذه، وبالضبط بعد نكسة حزيران مباشرة، حيث تركت هذه النكبة التي منيت بها الأمة

العربيـة في هـذه الحرب الخاطفـة أثرها في إيقاع الرواية بشـكل عام»[1] تضج هذه الرواية بهموم النكبة ومآسيها، كما تحفل بصور ومشـاهد عن شباب مثقف متمرد ناقم عن الأوضاع، مشحون بالانكسار والضجر بفعـل ثقل الهزيمة وعنفها واندحار القيم والمثل العليا. وقد تجسـد ذلك كله في الشخصية المركزية (كريم الناصري)، كما تبرز هذه الشواهد:

- «إنني جريح حقيقي يا جابر» (ص: 51)

- «إنه وسيم جداً كريمكم هذا، ولكنه حزين»(ص:76)

- «تأملـت ملامحـي الذابلـة فأفزعتنـي، كان وجهي ميتـاً كورقة خريفيـة. وقـد جفت فيـه تلك النضـارة التي كانت تشـع من بشرته الداكنة. ووددت لـو بإمكاني خلـع هذا الوجـه البالي وارتـداء وجهي القديم» (ص:102)

لقد استخدم الربيعي المونتاج (ربط شريحة فيلمية -لقطة واحدة- مع أخرى) لبلورة عالم المعنى. فالعالم المتخيل يتشكل من خلال ارتباط الوحدات الحكائية والمشاهد المتناثرة هنا وهناك. أي أنه يقوم على نمط من التجاور المجزأ للقطات الدرامية: «إن التقطيع في الوشـم استند إلى تركيـب مجموعة لقطـات -كما يحصل في السـينما- ولا تترادف هذه اللقطات، بل هي تنتقل من الماضي إلى الحاضر حسب ما يمليه الحدث الـذي تتموضع فيه اللقطة، ومن أجل ألا يحـدث الارتباك لدى القارئ

(1) – المصطفى جماهري، الوشم: رواية حديثة بعد ربع قرن، العلم، عدد 16923، 27 أغسطس 1996.

فإنني كتبت حروفها بلونين: عميق وفاتح. ولعل ذلك قد ساعده كثيراً، إذ يجعلـه ملماً بنهايـة كل لقطة. ومع هذا أخبرنـي بعض الأصدقاء بأن قراءة الوشـم لم تكن سـهلة لهم، وهذا التقطيع وبهذه الطريقة كان محاولة مني لتحطيم السرد التقليدي التصاعدي والضمير الواحد -الغائب غالباً- الذي كتبت فيه معظم النصوص الروائية العربية»[1].

هـذه الرواية تقوم على نمط من التجـاور المجزأ للقطات (مونتاج)، وتقدم سلسلة من الصور المتحركة (حركات الشخصيات والأشياء..) وتعتمـد على شـكل من المصـادر البصريـة للمعلومات، ممـا جعلها تنـدرج في إطار الرواية الطلائعية المؤسسـة للتجريب في المدونة. يقول الربيعي مبيناً ذلك: «بدأت بكتابة الوشم، وقد حاولت فيها على عادتي أن أكتـب نصاً مغايراً ليس للمألوف القصصي في العراق، بل ولما سـبق أن كتبتـه»[2]. وليـس هذا بغريب على الربيعي فلـه تجربة خصبة مع الفنون السـمعية-البصرية، حيث أعد عدة أعمال أدبية إذاعياً «سواء كان هذا الإعداد على شـكل مسلسـل في عدة حلقات أو تمثيلية بحلقة واحدة»[3]، كما أنجز بعض السيناريوهات: «وللسينما أعددت سيناريو عـن روايتـي القصيرة عيون في الحلم بعد أن اشـترتها مني مؤسسـة السـينما في بغداد، وقد أحيل السيناريو إلى مخرج لغرض تنفيذه، لكن

(1) – عبدالرحمن مجيد الربيعي: الخروج من بيت الطاعة، ص: 218 و 219

(2) – عبدالرحمن مجيد الربيعي: من النافذة إلى الأفق، ص: 12

(3) – عبدالرحمن مجيد الربيعي: الخروج من بيت الطاعة، ص: 287

العامل السياسي يدخل ليؤجل هذا المشروع، ولتأتي الحرب العراقية-الإيرانية التي تطلبت نوعاً آخر من الأفلام الروائية والوثائقية ليطمر المشروع»[1]. كما انتظم في دورة للسيناريو وحضر محاضرات قدمها مخرجون وكتاب سيناريو من مصر (علي الزرقاوي، هاشم النحاس، توفيق صالح، صلاح أبوسيف، يوسف شاهين)، كانت ثمرتها كتابته لسيناريو قصته عيون في الحلم[2]. لذلك استفاد من فن السيناريو في كتابة نصوصه، وجعله مرتكزاً لبناء معمارها.

وتندرج عدة نصوص من مدونة الرواية العربية الجديدة في هذا المسار الخاص كرواية النزول إلى البحر لجميل عطية إبراهيم. فاللافت للانتباه في هذه الرواية: «اصطناع الكاتب لطريقة السيناريو السينمائي وبخاصة في الاعتماد على المونتاج لترتيب الثلاثين فقرة التي يتكون منها النص ترتيباً يضمن التوازي والتجاور الفضائي..»[3]. لقد ارتكز على تقنية المونتاج ووظفها بوعي وتمكن من خلق الانسجام بين الوحدات الحكائية وتفعيل الدينامية المنتجة للمعنى. كما قدم عدة صور روائية تستمد ماهيتها من شروط العمل الروائي ولكنها تؤدي إلى تمثيل ذهني وتجسيد تصويري عند القارئ.

أما رواية وردية ليل لإبراهيم أصلان الذي «يمتلك حاسة سينمائية

(1) – المرجع نفسه، ص : 288

(2) – المرجع نفسه، ص: 295

(3) – محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 115

حادة في سرده ويوظفها باقتدار ووعي»[1]. فقد استعارت شكل السيناريو السينمائي واتخذته مرتكزاً سردياً لتشييد عالم المعنى والربط بين الفصول والمشاهد التي تتمتع باستقلال خاص[2] وتصوغ منطقها الداخلي الانسيابي: «ليست فيها وحدة حدث كلي، ولا وقائع متكاملة، بل تقدم جملة من المشاهد المتناثرة في حياة حفنة من الرجال على مرحلتين»[3]. وبذلك اكتنزت هذه الرواية المتميزة خصوبة رواية تكشف عن حالات وترصد مشاهد متناثرة عبر لقطات تسجيلية وشذرات إشارية تمعن في الوصف وإنتاج الدلالة اعتماداً على تقنيات مستحدثة ومسار سردي متفرد: «وإذا كانت السينما عادة تعمد إلى تشييء الأشخاص وتشخيص الأشياء، فإن وردية ليل تشف عن درجة عالية من التفاعل بين الطرفين، حيث تعكس بشاعرية العدسة وتلقائية الحركة مكنون طاقة الألفة بين الصحاب والرفاق، دون مبالغة»[4].

إذن من الروائيين الذين اهتموا اهتماماً بالغاً بالسينما وبتقنياتها، إبراهيم أصلان الذي يقول: «أنا أدرك أنني لست سينمائياً، لكن السينما تقدم إمكانية تتوافق مع إمكانية داخلي، وهناك معركة دائمة مع مادة عملي لتصل إلى قدرة تفتقر إليها اللغة.. يعني مثلاً كيف تكتب

(1) – صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 189

(2) – انظر: وليد خشاب وردية ليل– رواية ليل، فصول، المجلد11 العدد الرابع شتاء 1993، ص: 274

(3) – صلاح فضل، المرجع السابق، ص: 200

(4) – المرجع نفسه، ص: 201

فعلاً حدث في الماضي وانتهى، كما تقدمه الإمكانات التعبيرية الضخمة جداً للسينما. العناية بالسينما وبفنون أخرى مرئية تأتي لهذا السبب. ومن أجل إغناء الوسيط الذي اشتغل به بإمكانات موجودة في وسائط أخـرى وتتواءم مع إمكانياتي الشـخصية وليس مع إمكانات الكتابة التي أدرك أيضاً أنها إمكانات تفتقر إليها الصورة. وهذه معركة عنيفة, معركـة مع اللغة لكي تبدو الكلمات وكأنها ليسـت موجودة والقارئ كأنه يتفرج ويسمع وإحساسه بالقراءة ليس موجوداً»[1]. لقد أكسب أصـلان تجربته – بحكم التأثر بالسـينما- مؤثرات خاصة، فنصوصه عبارة عن مشـاهد وصور حية حافلة بالحياة والحركة السينمائيين: يقول في هـذا الصدد: «أزعم أن ذاكرتي بصريـة، وهناك حلول فنية لا أميـل إليها على الإطلاق، ليس بغرض الاختـلاف وإنما لأنها لا تتوافق مع مزاجي، فعلى المستوى النفسي أخشى استخدام التشبيه، فإذا كانت الكتابة وسيلتي لتدقيق معرفتي بالحياة، علي أن أتعامل مع الأشياء في وجودها الحقيقي. ولا أقصد النسخ وإنما أقصد تدقيق الرؤية البصرية حتـى أعيهـا، فأتبادل الكلمات بمـا أراه، ومـا أراه بالكلمات كي أعي الحياة»[2]. هكذا يستخدم خياله لترجمة كلماته إلى صور ويبلور مادته الحكائية من خلال مشـاهد تستخدمها اللغة السـينمائية لها ذاكرة

(1) – إبراهيم أصلان (حوار)، أخبار الأدب، القاهرة 24 أكتوبر 1999 ص: 8

(2) – إبراهيم أصلان (حوار)، العلم الثقافي، 11 الرباط أبريل 1998

بصرية حادة تحتفـظ بالتفاصيل وتعبر بلغة اللقطات والسـيناريو، فيحـذف المعلومات الزائـدة (بجمله قصيرة مركـزة) لتتوالى اللقطات والمشاهد بسرعة سينمائية مذهلة: «الكاتب هنا يقوم بعمل يشبه ما يقوم به المونتير في السـينما, يرتب المشـاهد لكـي تبرهن على حقيقة ما»[1]، كما يلح على وصف حالة الأشـياء وعلاقاتهـا الداخلية، تماماً كالحقل السـينمائي: «أعتقد أن القدرة الحقيقية للسـينما تستطيع تقديم العلاقات الداخلية بين الأشـياء ببساطة مذهلة طالما حلمت أن أقترب منها»[2]. وهذا ما نلمسـه -مثلاً- في عصافير النيل التي تتشكل من عدة مشـاهد بصريـة. لقد تحول نص عصافـير النيل «إلى شريط سـينمائي (ليس دراميا بالمعنى المعروف للمصطلح) يستطيع المتابع أن يتوقف عند واحد من مشاهده ليتعمق في صوره البصرية التي تمثل مستوى أولياً لإنتاج الدلالة السردية»[3]، كما تحول إلى مشاهد متراكبة نابضة بالحياة: «وذلك على اعتبار أن تقنية المشـهدية في الرواية تتيح للروائي أن يبدل في مواقع المشاهد ونسقها عبر نصه، ومن ثم تتأسس بلاغة النص على إنتاج المشـاهد أولاً وبثها عبر هذا السـياق ثانياً»[4]. وهذا ما تكتنزه نصوص أصلان التي تختزن مرجعية سينمائية بارزة.

(1) – إبراهيم أصلان (في حوار مع وائل عبد الفتاح)، أخبار الأدب، عدد 328 الأحد 24 أكتوبر 1999 ص: 8

(2) – المرجع نفسه، ص: 8

(3) – مصطفى الضبع: قراءة في عصافير النيل إبراهيم أصلان، مجلة البيان، الكويت، العدد 378 يناير 2002 ص: 79

(4) – مصطفى الضبع: قراءة في عصافير النيل، هامش 7 ص :86

ويعد صنع الله إبراهيم من أكثر الروائيين العرب الذين رسخوا العلاقة بين الحقلين الأدبي والسينمائي. ونصوصه دالة في هذا المجال: لقد «أنتج صنع الله إبراهيم كتابة شهرت بالصرامة البنائية، والولع بالتكثيف، في لغة تراهن على الدقة، وتفر من المجاز، كأننا مع كاميرا محايدة، مدققة، ترصد في أمانة ما ينعكس على عدمها، ومن ثم نظن للوهلة الأولى أن الكاتب يلوذ بالحياد، كأن الكاتب يسعى لكتابة تكتب نفسها عبر اللغة الشفافة، والإيهام بالمشهد، ومسرحية الحدث»[1]، وهذا ليس بغريب عنه لأن علاقته بالسينما وطيدة، يقول مؤكداً ذلك: «ذهبت في منحة من منظمة التضامن الأفروآسيوي إلى موسكو، لكن وقف سني الكبير نسبياً عائقاً أمام المنحة، فتغيرت إلى سنتين للتدريب على برنامج المؤلف السينمائي، لكن واجهتني مشكلة أن الدراسة النظرية كانت باللغة الروسية والكاميرا الضخمة كانت تحتاج لأضعاف حجمي حتى أتمكن من حملها، في هذه الفترة صغت نجمة أغسطس صياغتها النهائية, وفي السنة الثانية تعرفت على محمد ملص الذي أصبح فيما بعد مخرجاً كبيراً في سوريا، ورافقته كمساعد مخرج فأخذت فكرة كاملة من السينما حتى المونتاج»[2]. إذن فمعرفته بمجال السينما وبتقنياتها، لم تكن معرفة نظرية بل

(1) – محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993 ص: 159
(2) – صنع الله إبراهيم (حوار)، جريدة الاتحاد الاشتراكي، المغرب، السبت 29 أبريل 2000، ص: 5

اكتسبها من خلال التدريب والممارسة الميدانية. لقد جاءت نصوصه حافلة بصيغ كتابة السيناريو ومظاهر الكتابة الإخراجية. فنجمة أغسطس تقوم على التوليف (مونتاج) بين أسلوب كامرائي تقريري محايد (تسجيلي)، وأسلوب غنائي ذاتي، إذ: «بنيت بناء شبيهاً بالسد العالي والمواد المكونة له، كتبت بأسلوبين أيضاً هما الوصف الخارجي المباشر، وأسلوب السرد الذاتي»[1]. فهنالك: «لغة تقليدية محايدة، ولغة وصفية، ولغة غنائية في الجزء الخاص بالذكريات»[2]. وقد قام بالربط بين هذه اللغات وبين المشاهد المتراكبة ليقدم لنا نصاً أقرب إلى مجال كتابة السيناريو. وهناك اهتمام كبير بالجزئيات والتفاصيل وملامح الشخصيات واللقطات المكبرة. هذا فضلاً عن الاستثمار الكثيف والمحكم للحركة والصوت والإكسسوار.. وسيواصل مغامرته الروائية هذه -ولكن في شكل سردي آخر- في (اللجنة): «إن عالم الغرابة -في اللجنة- هنا بما يتوسله من وسائل تصويرية وحركية وحوارية يتاخم عالم السينما ووسائلها التعبيرية وذلك في صياغته للمشهد بما يعتمده من إيقاع حركي بصري، سيما في مشهد الرقصة التي يقدمها (الراوي) وفي مشهد امتحان العضو الأشقر لميول (الراوي) الجنسية وكأننا تجاه مشهد صاغ محتواه كافكا وحققه بازوليني»[3]

(1) – شجاع مسلم العاني: قراءات في الأدب و النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999 ص: 118
(2) – صنع الله إبراهيم (حوار)، الشاهد، قبرص، عدد 202 يونيو 2002، ص: 96
(3) – عبد الرزاق عيد: في سوسيولوجيا النص الروائي، ص: 26

وكذلك في (شرف) حيث تطغى الكتابة السينمائية بتقنياتها المختلفة (مونتاج، صورة، حركة، صوت..) والكتابة المسرحية. بل وصل الأمر بالسارد أن يحكي قصة فيلم أحبه لشوارزينجر وقصة فيلم آخر لفان دام وأثبتهما داخل السياق السردي (ص 183/182) مما يؤكد استمرار حضور التأثير السينمائي على ذاكرة النص وخلفياته السردية المختلفة.

وقد سبق لصنع الله إبراهيم أن طبق الصيغة الأخيرة, وإن بشكل مخالف في (بيروت بيروت) التي اتخذت النسق الفيلمي المنجز بؤرة دلالية استوعبت جزءاً مهماً من البناء النصي ودعمت البناء الدرامي. فالمبدع لم يكتف باستغلال التقنيات السينمائية (فلاش باك، مونتاج، كولاج..)؛ بل تعدى ذلك لتفريغ وتسجيل كل لقطات المشاهد الستة التي تضمنها الفيلم الوثائقي الذي أنجزته أنطوانيت وكلف بالتعليق عليه: «تبعنا العارض حاملاً العلب المعدنية المحتوية على الفيلم، فتعاونا في نقلها إلى غرفة المونتاج. وتولت أنطوانيت تثبيت شريطي الصوت والصورة بأصابع مدربة، ثم ناولتني بضع ورقات بيضاء وأطفأت النور بعد أن ارتدت نظارتها. وجذبت مقعداً إلى جوارها ثم أخرجت قلمي من جيبي. تتابعت اللقطات الأولى المعتمة والمشوهة. وظهر اسم الفيلم فوضعت سن القلم على الورقة دون أن أرفع عيني على الشاشة الصغيرة. وشرعت أسجل ما أراه..» (ص:77). وسيسجل فعلاً كل اللقطات[1]

(1) – اللقطة هي أصغر وحدة فيلمية محملة بالحركة والمعنى، ومكونة من مجموعة من الفوتوغرامات (صور ثابتة مطبوعة على

والمشاهد التي ضمها الفيلم، وقدمها لنا بدقة وبمنظور كاميرائي في مواقع متفرقة تتوازى وتتقاطع مع السرد الروائي. وعزز ذلك بالحديث عن بعض الملصقات السينمائية: «مررنا بملصق يحمل إعلاناً عن فيلم لروجيه فاديم تقوم ببطولته سيلفيا كريستيل وكنت قد رأيتها في فيلم إيمانويل. الأمر الذي أكسب الرواية ميزة خاصة سنصادفها أيضاً في رواية ذات التي يتجادل فيها المحكيان التاريخي والتخييلي ويحاوران معاً المستوى الإخباري الوثائقي. وهذا الصنيع يتوج محاولة الرواية في الكولاج والمونتاج، فالهيكل مشيد على هاتين الوسيلتين المعروفتين خارج فن الرواية. فإذا أضفنا إليهما ما يتبدى في الوحدات السردية من كثافة وصرامة تضاعفهما الأقواس المعترضة المضيفة أو الشارحة، بدت لنا وعورة وخصوصية هذه المغامرة الفنية الجديدة لصنع الله إبراهيم والطامحة كسالفتها إلى كتابة اليومي إلى سرد ملحميته»[1].

لقد حقق صنع الله في هذه الرواية «هذا الإمتاع وهذه المؤانسة من خلال التناص الروائي/السينمائي الذي يتناص فيه أسلوب السرد الروائي مع أساليب السرد السينمائي وتقنياته مثل: المونتاج، ومنظور عين الكاميرا الذي ينتقل من مكان إلى مكان مثل تنقلات صندوق الدنيا، بما فيه من حميمية وجذب للتركيز والانتباه»[2].

مادة البكرة وتعرض بإيقاع 24 فوتوغراما في الثانية) لخلق الإيهام بالحركة من خلال الانسياب والتعاقب.

(1) – نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص: 191

(2) – حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 154

تقـوم رواية ذات على التوليف بين الـسرد الروائي والمادة الصحفية: «فالوحدات الأولى تتابع بمنطق قصصي يخضع لقانون العقد الروائي مسيرة حياة ذات الزوجية والعملية، لكن الوحدات التوثيقية الصحفية المصاحبـة لهـا في فصول متناوبة ومسـتقلة تمضي في اتجـاه آخر، إذ يعتمـد على قصاصات الأخبار ومتابعة الحيـاة العامة في مصر لتروي وجدها قصة الانفتاح والفساد والتدهور الاقتصادي والإنساني للحياة المصريـة، مديرة ظهرها للوحدات الأولى، إذ لم يعقد المؤلف أدنى علاقة -سوى الإشارة للمناخ الإعلامي العام- بين المستويين»[1]

لكننـا نكاد لا نلمس عملية التنامي المتسـق بـين الوحدات السردية ومثيلتهـا الخبرية «مما يجعل الرواية مسـطحة، قد لصقت أجزاؤها كيف اتفق وامتلأت مسـاحتها بكمية ضخمـة من الأصوات المتنافرة، دون أن تكون لحناً متعدد الإيقاع، اللهم إلا النغم الجنائزي العام»[2].

ويعد العروي من الروائيين الذين اسـتعاروا أدوات السينما ووظفوا معارفهم الـسينمائية لبناء الصور الروائية، هكـذا نلاحظ في الغربة انقطاعاً حكائيـاً وسردياً معاً بين الفصلين الأول والثاني من القسـم الأول، إلا أن التقنيـة الـسينمائية التي تعتمد عـلى التقطيع والتوليف بـين لقطات الفيلم والتي توسـل بها الراوي هنـا، فَصَلَتْ بين وحدتي

(1) – صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 219

(2) – المرجع نفسه، ص: 217

(الكرونتوب) بالمفهوم الباختيني مكانياً وزمانياً معاً. ويبقى النسـق السردي وحده داخل فضاء الكتابة هو الذي يحقق وحدة الزمكان[1].

كما انفتحت رواية اليتيم للعـروي -كباقي رواياته المحملة بهاجس التحديث الروائي- على تقنيات الـسينما واستغلت بعض آلياتها لنسج المتخيل الروائي خاصة الفلاش باك والمونتاج: «ويهمنا هنا أن نبرز لجوء الكاتب بانتظام إلى المونتاج لتحقيق تراكب الأزمنة وتداخل الفضاءات، ولإشـعارنا بأن قراءة النص تستلزم تعاملاً يأخذ باعتبار هذا التوليف الذي يكسر السرد الخطي وينزع إلى وضع الأحداث والذكريات والمشاهد في فضاء متجاور بهدف تكثيف المشاعر والنظر عبرها إلى الأشياء وعن طريق المونتاج يفسح المجال أمام الاستطراد والتضمين»[2].

تتجاور الصور والمشاهد في هذا العمل المتميز -بواسطة تقنية التوليف- لإنتاج المعنى الروائي وإنجاز لقطات بصرية مفعمة بالتفاصيل وكأننا أمام ذاكرة بصرية ترسم حدود المكان والشخوص والأشياء بدقة.

الرواية -تأسيساً على ذلك- عبارة عن منظومة من الصور واللقطات المتشابكة والحركات والأصوات الدالة نشير هنا أن اختراع الصوت كان بالطبع ميزة عظيمة بالنسبة لصانع الفيلم، إذ أنه استطاع مع اللغة

(1) – محمـد منيب البوريمي: الفضـاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة، منشـورات كليـة الآداب، وجدة، رقم 52/2001، ص: 237.

(2) – محمد برادة: أبعاد واقعية جديدة في رواية اليتيم، ضمن الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع، ص:78

المنطوقة أن يعبر تقريباً عن أي نوع من الأفكار التجريدية[1] (وهذا ما تؤشر عليه أيضاً الأصوات في الرواية).

الأمر نفسه نجده في أوراق حيث نلمس التأثير البالغ الذي مارسته الأفلام على نفسية إدريس وساهمت في إثراء وعيه. فقد استهوته السينما أولاً في مراكش (حيث مكث أربع سنوات خلال دراسته الثانوية) وكان يرتاد دور السينما. رغم أن ثقافته السينمائية ضعيفة جداً لا تهتم إلا بمضمون الحكاية. (ص:27). وحين ذهب إلى الرباط لمتابعة دراسته في ثانوية مولاي يوسف بدأ يكتشف بعض التقنيات السينمائية ويكتسب معرفة في هذا المجال. ثم انتقل إلى الدار البيضاء لمتابعة الدراسة في مدرسة فرنسية واستمر ارتياده للسينما وتطور وعيه السينمائي أكثر. ولما عاد إلى الرباط في خريف 1952 واظب على مشاهدة الأفلام خاصة الأمريكية. وصادف وجوده في باريس بداية الموجة الجديدة في السينما، فزاد تفاعلاً مع السينما، وانتقل من مستوى الاستهلاك إلى مستوى التذوق، وزاد وضعه المعرفي عمقاً واتساعاً: «حضر حفلات مساء الثلاثاء في أستوديو فافين، حيث سمع كلود سابرول يناقش بعنف ساخر. اختلط مع طلبة الدراسات السينمائية المختلفي الأجناس واللغات. قرأ مقالات الدفاتر السينمائية فوجد فيها أفكاراً جديدة وأخرى قديمة رومانسية أو سريالية. في

(1) – لوي دي جانتي: فهم السينما.. السينما والأدب، ص:46

دار المغرب ذاتها اجتمع مع طلبة جاؤوا بمنحة من الإدارة ليتدربوا ويصبحوا تقنيين في المركز السينمائي المغربي» (ص:173).

في هذا الجو أدرك: «أن أصالة الفن السينمائي تكمن في كونه ملتقى الفنون الأخرى من أدب وموسيقى ورسم وطراز ومعمار ومسرح, كل فن لا يعرف إلا بالممارسة، لكن التفكير في خصوصية الفن السينمائي يكشف عن خصوصيات الفنون الأخرى». «قد لا ينفع النقد المخرج المبدع، ولكنه يفتح للكاتب والمفكر ميادين جديدة للتأمل في ظلمة قاعات العرض. تكون ذوق إدريس ونما وعيه بقضايا الشكل والتعبير. لم يتعلم ما يميز أساليب القول من ملحمة ومأساة وغناء ودراما ورواية... إلخ. في مجال الفلاسفة، بل من خلال اجتهادات كبار نقاد الفن السينمائي، عبر السيناريو تحقق لديه مفهوم السيرواية، عبر التقطيع مفهوم الإيقاع، عبر الحوار مفهوم اللغة الوصفية، عبر الديكور مفهوم الهيكل» (ص:173).

إن شغف إدريس لدرجة الإدمان بالسينما قد طور وعيه وفكره، وساهم بالموازاة في تطوير شكل الكتابة عنده، إذ أضحت متأثرة إلى حد كبير بالتقنيات السينمائية (مونتاج، فلاش باك، تأطير الصورة...إلخ).

ورغم الطابع الكلاسيكي والواقعي الذي يحكم الأنساق الروائية في نصوص الطاهر وطار، فإنها تنفتح أيضاً على بعض التقنيات الحداثية لتخصيب عالم المعنى وإغناء الأساليب الروائية، من بينها استعارة التقنيات السينمائية والإحالة على مشاهد وأفلام سينمائية.

وهذا نموذج من رواية اللاز: «فكر اللاز الذي كان يرقب المشهد من وراء صخرته، وهو على أشد الثقة من أنه يستطيع أن يفرغ ألف رصاصة دون أن يتمكن العدو منه، فكر أن يضغط بأصبعه على الزناد بعد أن تردد كثيراً في اختيار الموضع الذي ينبغي أن يصيب به هدفه، جبهته عريضة وستستقبل الرصاصة برحابة لا في الصدر على اليسار، أخطر موضع في العدو. لكن في السينما يصوبون النار أولاً، إلى اليد ليسقط السلاح» (ص215). إن السارد يسعى في هذا المقطع لانتقاء تفاصيل مهمة للحدث وإعطائها صفة الوثيقة الحية. ولذلك صاغ عناصر الفعل على شكل سيناريو للاستفادة من الطاقة الإيحائية للصورة بنسج سياق خاص يسبغ على الأحداث جواً دراميا. وتؤشر الجملة الأخيرة في المقطع على استحضار عالم السينما أثناء إنجاز وحداته.

وتستدرج رواية ونصيبي من الأفق لعبدالقادر بن الشيخ[1] تقنيات السينما تتابع الدوائر الروائية وتتناغم فيما بينها تناغماً حزيناً: «وأهم ما استرعى انتباهي لدى قراءتي المتأنية لهذه الرواية هو استعمالها بعض التقنيات السينمائية في الوصف والتصوير والاتجاه السنفوني في بنائها العام فيحدث ذلك تناغماً حزيناً بين لوحات القسم الأول الخاصة بالحياة في القرية، ولوحات القسم الثاني الخاصة بالحياة

(1) – سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1984

في المدينة»[1]. ويتجلى هذا الملمح التحديثي في بناء الرواية وطرائق اشتغال وحداتها السردية والوصفية: «وهذه النزعة السينمائية تتجلى بوضوح تام في تقسيم الرواية إلى ست لوحات متتالية اتبع فيها صاحبها بعض التقنيات المتعارفة في التصوير السينمائي، ومن أبرزها اعتماد ما يسمى بالرسوم المكبرة وزوايا النظر المتباينة بما فيها من تأكيد على الألوان والأضواء والظلال والقرب والبعد»[2]. ويمكن تلمس هذا النزوع السينمائي في المقطعين التاليين:

1 – وقصد سالم مقعداً عمومياً، ولكنه تخلى عنه واتكأ على أعمدة السياج الحديدي، يبحث عن رفيق أنيس، وامتد نظره إلى غابة الزيتون، وقد سقت الشمس خضرتها الداكنة الممتدة من الجنوب الشرقي إلى الشمال الغربي، فأسدلت على جزء منها شيئاً من الحمرة الباردة. لم يشبع، فالتفت، فانتصب الجبل يسد أمامه كل الأفق. فالتفت ثانية فبانت ربوة الأموات عارية يلمع بياض قبورها على التربة الصفراء. فحول نظره فأبصر على مقربة منه سيارتي نقل عمومي تنتظران المسافرين وزئير المحركين يفري الفضاء المجاور ويشبعه بنزين»

لقد وصف السارد الطبيعة بدقة في هذا المقطع السردي، وكأنه كاميرا متحركة يلتقط أفعالاً ومناظر دالة. وقد وفق بمهارة بين

(1) – حسن الصادق الأسود مقدمة الرواية ص:12

(2) – مقدمة الرواية، ص: 12.

سرعة تتابع اللقطات وبين الحمولات العاطفية والنفسية. فالوحدات المعجمية والدلالية تحيل على نفسية سالم المفعمة بالتوتر الداخلي والإحساس بالوحدة، لذلك استخدم الروائي إيقاعاً مركباً وسريعاً لكي يلائم بين الحالة النفسية وحركة السرد، ويتجنب بالتالي الاضطراب في الإيقاع: «فإذا ما استخدم الإيقاع السريع في مشهد هادئ، فإن هذا المشهد سيبدو للمتفرج مضطرباً وغير متناسق، مما يضفي على نفسه إحساساً بالقلق. أما في حالة المشهد المثير فإن المتفرج سيتوقع بغريزته التقطيع السريع للقطات، إذ إنه سيجد نفسه وأعصابه مشدودة مضطراً لأن يقفز بذهنه من أحد التفاصيل إلى تفصيل آخر»[1]

2 - «كانت الساعة المعلقة على الجدار الأمامي تدق دقات موزونة تخالها نبضات قلب جماعي، لم يطق صبراً. لم يتمالك عن النقمة. صرخ ضحك قهقه. انطلق يجري حافي الرجلين عاري الصدر يقف قرب هذا فيلمس لحيته ينتصب قرب ذاك متجنناً مزبداً يرقص رقصة الانتقام» (ص:96). صيغ هذا المقطع على شكل سيناريو مهيأ للإخراج السينمائي وقد قدم لنا أحداثاً متعاقبة بسرعة لتجسيد حركات الشخصية الجنونية المنفعلة وربطها بإيقاع سريع متوتر. وبذلك تعددت المشاهد ونسجت صورة حية تقرب لنا سينمائياً حالة معينة تؤشر على عدة أبعاد. إن السارد اعتمد صوراً تعبيرية دينامية في لغة بصرية دالة.

(1) - محمد علي الفرجاني: فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس ص: 168

وبذلك تحولت الكلمات لصور درامية مبأرة عميقة الدلالة: «وكما يقع الإخراج التلفزي أو السينمائي عند تصوير المشاهد يقع في الأدب عند تصوير الأحداث والأحوال والنفسيات.. فإذا كان الوصف شاملاً متسع المجال كانت درجة الاتساع كبيرة، وإذا وقع تبئير الكاميرا على نقطة معينة من مشهد كامل لإبرازه أو للفت الانتباه إليه كانت درجة العمق أهم، وكذلك يقع في التصوير الأدبي عند التركيز على نقطة واحدة»[1].

ومن أمثلة درجة الاتساع في الرؤية في ونصيبي من الأفق قول السارد: «كنت أفتح عيني فلا أرى إلا جبلاً ومقبرة وأرضاً وزياتين تمتد حيث أذهب. لم أسأل بادي الأمر على مكاني ولكني أدركت بعض المقصود وعدت أسأل: لماذا؟». فدرجة انفتاح الرؤية بدأت بفتح العينين ثم انطلقت ضيقة من مكان انحصر في النظر وهو الجبل، ثم يتحرر البصر قليلاً لتتسع درجة الرؤية فتشمل المقبرة. وهي وإن كانت أرحب من الجبل مجالاً فهي تظل مكاناً منحصراً أيضاً، وتبلغ درجة الاتساع حداً أقصى لتشمل الأرض والزياتين.. وهنا يبدأ التحرر والامتداد والنفاذ إلى أعماق الأبعاد في الفضاء الرحب اللامتناهي، إلى حيث يمتد البصر في الأفق البعيد البعيد.. فدرجات الاتساع تمتد عرضاً -أفقياً، بينما تمتد درجات النفاذ عمقاً -عمودياً، ولا تقتصر درجات الاتساع والنفاذ على تصوير الأماكن والمشاهد المحسوسة بل يمكن أن تشمل الزمان أيضاً.

(1) - فرج بن حسين: تحليل نص حسب المنهج الإنشائي (تودوروف)، الحياة الثقافية، تونس، عدد 36/37، 1985 ص: 20

فإذا ما وُصفت أحداث متعددة في زمن واحد أمكن أن نعد ذلك من قبيل الرؤية المتسعة في الزمان، وإذا غصنا في أغوار الزمان وذكريات أبعاده كان ذلك من درجات العمق والنفاذ في الزمان[1].

أما غالب هلسا فما فتئ في أعماله الروائية يوظف ثقافته السينمائية ويقترض أجواء هذا الفن وتقنياته (الإشارة إلى الألوان والأصوات والحركات والإحالة للأفلام والنجوم) وذلك لإنجاز صور روائية نافذة. وهذه بعض النماذج من رواية الخماسين:

- «ليس عنده تليفون، ولكن ذلك مشهد رأته في السينما» (ص:37)
- «هل يقول لها ذلك، كما يفعل عادل أدهم في الأفلام..؟ لا، ليس هكذا.. تسمع حركة في الداخل.. تفاجأ.. ثم تسمع صوت الأخرى يقول: مين؟» (ص:37)
- «إعلان كبير: أربع ساعات من الضحك المتواصل، وصور عادل إمام يفتح فمه، ويكشف عن أسنان كبيرة بيضاء بينها خطوط حمراء» (ص:80)

إننا هنا أمام ما يمكن نعته برواية الصورة، فالمحكيات لا تعتمد الكلمات كمنبع لتشكيل المشاهد، وإنما توظف أيضاً الطاقة التعبيرية للصورة من خلال اللون والحركة والإشارة... إلخ. وقد اتبع هلسا هذا الطريق السردي في جل رواياته.

وتعد السينما مصدراً من مصادر الكتابة والمعرفة في روايات إبراهيم

(1) – فرج بن حسين: تحليل نص حسب المنهج الإنشائي (تودوروف)، ص:20

نصر الله. يقول في هذا السياق: «ما يهمني قوله هنا أن تكرار التجربة النثرية جاء هذه المرة مرفوعاً على فن تعلقت به، بل وأدمنته وأضحى جزءاً رئيساً من تكويني الثقافي ألا وهو السينما»[1]. ويضيف مبيناً تأثير هذا الفن على إنتاجاته الأولى: «أود الإشارة هنا إلى أن بداياتي الأولى حملت بذور الشعر والرواية في آن. فإلى جانب قصائدي البسيطة، كانت هناك محاولتان روائيتان، كتبتا تحت تأثير ما كنت أشاهده من أفلام عربية. وكانت الشخصيات فيهما مستوحاة من شخصيات سينمائية، كما أداها مثلاً: فريد شوقي ومحمود المليجي ونادية لطفي... وسواهم»[2]. سيصقل إبراهيم نصر الله تجربته وموهبته الإبداعية وسيعمق مظاهر التأثر الإيجابي بهذا الفن الجماهيري فكتب رواياته اللاحقة في ضوء التقنيات والأساليب الفنية السينمائية. يقول عن حارس المدينة الضائعة: «لا أخفي هنا أنني كتبت الرواية وكنت أراها أمامي شريطاً سينمائياً بالغ الوضوح»[3]. أما رواية عو فاستعارت: «من السينما مشهديتها وقدرتها على تكثيف الزمن والتجول فيه بحرية والإيقاع المتدفق وتحريك الأحداث في مكانين متباعدين يجمعهما زمن واحد. ومن هنا كان عدد فصول الرواية أو مشاهدها ما يقارب مئتي مشهد

(1) – إبراهيم نصر الله: تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية ، مجلة الطريق، بيروت، العدد الثاني مارس/أبريل 1998، ص: 124

(2) – المصدر نفسه، ص: 120.

(3) – إبراهيم نصر الله: تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأخرى، ص:120

في مئة وثمانين صفحة تمثل حجم الرواية»[1]. رغم أن الطابع المهيمن على هذه الرواية سياسي بالدرجة الأولى (تخصص موضوعها الحكائي لظاهرة الديكتاتورية والتسلط السياسي والإرهاب الفكري بناء على الممارسات السلطوية للجينرال)؛ فإنها تتخذ عدة قواعد سردية حديثة (التوازي+ كسر خطية السرد+ شعرنة اللغة..) جسراً لعبور المتخيل الروائي وتطعمها بقوانين الكتابة السينمائية.

كما صيغت رواية الأمواج البرية على شكل سيناريو روائي حيث: «يؤكد إبراهيم نصر الله حسه السينمائي الذي ينتشر في مختلف جنبات السيناريو. ومن المؤكد أنه كتب الأمواج البرية ولم يغب عن ذهنه لحظة واحدة إمكانية تحويل هذا السيناريو إلى فيلم أو عمل مصور، ويتجلى هذا الحس في العديد من المواقف التي أرجح بأن أي مخرج ذكي سيتناول هذا العمل سوف يأخذ الكثير منها»[2]. كذلك يتجلى هذا الحس: «في أرقى صوره باللوحات الأخيرة، والتي يشكل فيها رامبو حضوراً سينمائياً»[3].

وقد انتظمت لوحات هذا السيناريو في شكل خاص تكاثف فيه الحس السينمائي مع الحس الشاعري: «وإبراهيم نصر الله شاعر قبل أن يكون روائياً أو سيناريست، وقد لعبت هذه الشاعرية دوراً إيجابياً في غالب الأحيان، حيث أكسبت النص الحرارة والدفء وتكاثفت مع الحس

(1) – المرجع نفسه
(2) – سليمان الأزرعي: الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997 ص: 195 و 196
(3) – المرجع نفسه ص: 196

السينمائي للوصول بالنص إلى مستواه الرفيع»[1].

ويستخدم الخراط تقنيات الضوء لإبراز أبعاد الوصف البصري في رواياته، وهذا نموذج: «كانت أنوار المصابيح الخلفية للسيارات أمامنا وإلى جانبينا، حمراء، ميكانيكية النور متتالية تومض بنبض بارد وتتحرك بصمت في عمق الليل، النور الأحمر ينساب، وينسال على شعرها الأسود المنسدل»[2] تحمل هذه التقنية السينمائية بعداً وظيفياً إشارياً في هذا النص: «إن الضوء يأتي هنا من الأمام بشكل أساسي، وهو غير معول عليه في الرؤية، رغم أنه يوفرها، ذلك أنه أحمر اللون، ولا يمكن التحكم به، فهو تابع لإرادة خارجية، وظرف مؤقت، إلا أنه يوحي للراوي، عند سقوطه على سمرة المرأة بجواره بلون الأرض وبخصب تربة مصر»[3].

وفي وصف آخر نجد المشهد التالي لزهرة عباد الشمس: «زهرة عباد الشمس عملاقة منتصبة قائمة ماثلة في غرفتي الموصدة، تماماً غارقة في الضوء الذي ليس له مصدر مرئي، جدرانها عالية تماماً، سمنية اللون، لا تتحرك الزهرة أبداً، يغمرها دائماً هذا الضوء الثابت الذي لا أريده»[4]. هنا «يسقط الضوء من أعلى غامراً الموصوف، ومعبراً عن إرادة أو قدر ثابت، يرفضه الراوي/الواصف ويحاول دفعه»[5]. إن الضوء المنتشر هنا غير

(1) – سليمان الأزرعي: الرواية الجديدة في الأردن، ص: 198
(2) – أمواج الليالي: دار الآداب، بيروت، 1991 ص: 28
(3) – أحمد خريس: ثنائيات أدوار الخراط النصية ص: 89
(4) – أمواج الليالي، ص:15
(5) – أحمد خريس: ثنائيات أدوار الخراط النصية ص:89

محدد المصدر ولكنه يغمر الغرفة. وقد اتكأ الخراط على تقنية الإضاءة في جل رواياته لإبراز وبلورة عناصر سياقية دالة. كما استخدم عدة تقنيات سينمائية منها اللقطة المكبرة وهذه نماذج من يا بنات إسكندرية[1]:

«مـا زلـت أرى وجهها وردي المسـحة قليلاً بحبيبـات دقيقة جداً لا تكاد تستبين، وشفتاها مكتنزتان، فيهما دكنة قرمزية، ملمس الوجه زيتي دسم» (ص:64)

«شـعرها الطويل ملفـوف ومعقوص بعصابة زرقاء لـم تبتل بعد، وكانت عيناها خضراوين وتمتلئان بنور أصفر، ثم بلون عسـلي داكن كلمـا تموج الماء بتقلباته الهينة في عتمـة الأرض تحت البحر الرائقة، وكان وجهها قناعاً نحاسياً سطحه حار في البلل، ويكاد يكون مسطحاً بتدويره القليل، وابتسمت لي عن سن بارزة قليلاً جداً..» (ص:35-34).

«لاحظـت أن هناك زغبـاً خفيفاً جداً على شـفتيها العليـا الممتلئة المصبوغة بأحمر قان، والشـفة السـفلى دقيقة وحادة، وكانت نحيلة الساقين والذراعين جداً تكاد تكون خاوية» (ص:103)

يقربنا السـارد هنا من ملامح الشـخصيات لإبراز العلامات المميزة وترسـيخها في ذهـن المتلقي. فيشـكل صـوراً تثير في الذهـن منتوجاً بصرياً خاصـاً. كما وظف الوصـف البانورامي، ويعنـي ذلك الوصف الـذي تلتقط العين الواصفة على صورة مسـح حركي، محاولة تقديم

(1) – يا بنات إسكندرية: دار الآداب، بيروت 1990

رؤية شـاملة ومختـصرة للموصوف، بتشـابه كبير مع مـا تقوم به عدسـة الكاميرا السينمائية، عندما تأخذ اللقطات الطويلة الكاشفة، وتتبعهـا بلقطات قريبـة متنقلة، تظهر حيثيات الوصـف[1]. إذ يعمد الخراط لتقديم مشاهد بانورامية، فمثلاً يأتي منظر ميخائيل المنتشي بـشرب البيرة، مـن نافذة القطار في نص رامة والتنين: ليمهد السـبيل أمـام وصف بانورامي طويل يسـتغرق أربع صفحـات تقريباً[2] (ص 84 ومـا بعدهـا).. كما تخترق المشـاهد البانوراميـة جميع نصوصه الروائية: «وتتسم الوصوفات البانورامية لدى الخراط عامة بامتزاجها مع تقنيات تيار الوعي حيث تتداخل المفردات والأمكنة والأزمنة لتخلق توليفة غـير معهودة للموصوف المكاني «[3] ولتمنـح الصور الروائية حُقْنَةَ الحياة والحركة.

«ويظهـر الوصـف البانورامـي أحياناً ليعـبر عن الأحيـاء الضاجة بالحياة والممتلئة بفعاليات بشريـة متنوعة تمارس وجودها في بقعة محددة نسبياً«[4]. وتخترق عدة تقنيات سينمائية أخرى حركية السرد في روايات الخراط (المونتاج، الإلصـاق، الحركة، الصوت..) مما يؤشر على تفاعل الحكي الروائي بالحكي السينمائي فيها.

(1) – أحمد خريس: ثنائيات أدوار الخراط النصية (دراسة في السردية وتحولات المعنى)، ص: 97
(2) – المرجع نفسه ص: 97
(3) – ولتمنح الصور الروائية حقنة الحياة والحركة
(4) – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

ويعتبر حيدر حيدر من الروائيين الجدد الذين استخدموا المحكي السينمائي واستوحوا عوالمه وتقنياته وإيقاعه. ففي وليمة لأعشاب البحر، مثلاً: «نرى لعبة المونتاج السينمائي التي يَسَّرَتْ تنسيق علاقة التخييل بالتاريخ عبر تجزئة وترتيب المشاهد وتقديم الأحداث. وقد جرى ذلك دون مبالغة أو تعقيد، وبأيسر سبيل، حتى ليبدو أن إجراء التوازي بين التخييلي والتاريخي هو الذي يغلب. ومن قبيل هذا اللعب نرى الحيل السينمائية الأخرى: الفلاش باك والتي تَتَنَاغَمُ مع المذكرات»[1].

تنساب المشاهد في هذه الرواية في تَسَارُعٍ انفجاري تبرز معه الاستعارات الصورية واللقطات التخييلية. والوسائط البصرية مُكَلَّلَةً هنا بالأصوات اللغوية والموسيقية. التعبير السينمائي الحركي والصوتي يؤطر السرد ويجعل الكلمات تتحول إلى صور ذات إحالات بصرية (اللقطات مصورة ذهنياً). يقدم السارد الأشياء التي تغمرها الحركة والأصوات والموسيقى والتصوير الشاعري، وهذا نموذج: «في تلك اللحظة دَوَّتْ طلقات أبو صبري الذي كان يراقب الفضاء بعينيه الثاقبتين وسمعه المرهف، وضع البندقية على حافة الزورق وبحركة سريعة تَعَرَّى من ثيابه ثم انْسَبَحَ في الماء، أعتقد أنها إوزة، جهزوا النار لعشاء دسم، وراقبوه وهو يضرب المياه بقوة. كان يندفع بمهارة شاقاً الماء بنشوة الصياد المقاتل» (ص: 199). إننا هنا أمام صورة

(1) – نبيل سليماني: فتنة السرد والنقد، ص 221

سينمائية رائعة حافلة بالحركة والأصوات والتعبيرات البصرية. كما تهتم بما يُسَمَّى سينمائياً بالمجال الخارجي (Hors champs): «ففي السينما يعتبر هذا المصطلح أساسياً في التقاط الصورة والتحضير لتسجيلها، فهو يضم كل ما يجري خارج إطار الصورة كالأصوات المحيطة بالمشهد أو الضجيج أو ما تشاهده الشخصيات»[1]. كل صوت وحركة هنا هو صورة مرئية وإدراك حِسِّي بالمجال الذي يؤطر الأحداث. هكذا تتشكل المادة الروائية في هذه الرواية من صور صوتية وصور لغوية مرئية، ومن خلال العلاقة بينهما تتشكل الدلالات الروائية وبذلك تقترب من مجال السينما وتتدثر بتقنياته.

ومن الروائيين الذين نلمس في نصوصهم تأثراً بالغاً بالمجال السينمائي فهد إسماعيل: «من ناحية التقنية المستعملة في سرد الحكاية، استعمل إسماعيل فهد إسماعيل عدداً من التقنيات الأكثر تطوراً في الرواية العربية المعاصرة، ويجمع بينها ابتعادها الواضح عن طريقة السرد الخطي المنطلق من بداية ما، إلى نهاية ما، بل كان جل اعتماده على التقنية السينمائية المتطورة في عرض اللقطة المؤثرة بشيء من السرعة الخاطفة بحيث تتوزع الحكاية في عدد من اللقطات المكثفة الحارة، وتجتمع فيما بينها على طريقة تجميع قطع بلاط الأرضيات»[2].

(1) Encyclopédie du grande Histoire Illustré du 7éme Art، Edition Atlas، Paris، 1982 V.1-

(2) – صلاح صالح: بناء السرد في أعمال إسماعيل فهد إسماعيل، مجلة الكويت، عدد 619 يناير 2002 ص: 37

ففي كانت السماء زرقاء مثلاً: «يعتمد على استخدام تكنيك السينما أو المونتاج، ليربط بين المعادلات التي أشرنا إليها باستخدام القطع المفاجئ، والارتداد. فالقصة تبدأ بحالة الهروب الفاشلة، ثم يتم قطع السرد لندخل في ذهن الهارب المدني بطل الرواية، ونحيا جزءاً من قصته مع صاحبته ذات الثوب الأزرق، ثم نعود إلى واقعه، فنجده يسمع صوتاً يأمره بالهرب. لكنه يصر على توضيح أنه ليس مهتماً، ويتوقف فيرى الأمر، فإذا هو الضابط المشبوح على السلك الشائك مصاباً، يدور بينهما حوار يتداخل فيه الماضي والحاضر أو الواقع والحلم، أو التاريخ أو الذكرى، ويستخدم فنية المونتاج السينمائي للربط بينها عن طريق استخدام القطع المفاجئ. والدخول في حدث جديد، ثم القطع مرة أخرى والعودة إلى الحدث السابق، ثم قطع جديد وهكذا»[1].

وقد عزز ما ذكر بصور مرئية وأخرى صوتية. ويَتَشَكَّلُ الشريط الصوتي هنا من الكلام والأصوات النابعة من الطبيعة ومن الأشياء ومن الحركة وانفعالات الشخوص... إلخ.

تعتبر نصوص فهد إسماعيل الأخرى نصوصاً سينمائية لأن تقنيات وعناصر السينما تَنْكَتِبُ فيها (السرد الفلمي+ الصوت+ الحركة+ الظلال+ الأضواء+ الإكسسوار...إلخ).

ومن الروايات التي انفتحت على المجال السينمائي واستعارت

(1) – عبد الله: الرواية الآن، مكتبة الآداب، القاهرة 1990 ص: 125

تقنياته أصوات الليل[1] لمحمد البساطي حيث يستخدم: «في المشهد الواحد كل ألوان التقنية المعروفة في عالم السينما. فالصورة عنده متحركة تنبض بالحياة فيها الحركة والإشارة، وفيها اللون والظلال وتشابك الحوارات والتركيز على الإكسسوارات والتشويق والعودة إلى الماضي وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة»[2].

كما يستخدم مختلف أنواع اللقطات (عامة، متوسطة، قريبة) لتبليغ الأفكار وتقديم المادة السردية وصياغة الجمل الحكائية القصيرة والمركزة والمنسابة تلقائياً على السطح.

وقد انْتَهَجَتْ رواياته الأخرى هذا السبيل وانفتحت على ضفاف الحكي الفيلمي وتقنياته المختلفة وجعلتها جزءاً من عناصرها المكونة.

وهذا ما نلمسه أيضاً في كتابات هاني الراهب وبخاصة في ألف ليلة وليلتان القائمة على التوليف الحكائي المتسق. أما ما يَتَهَيَّأ للقارئ، للوهلة الأولى، أن النُّتَف السردية مفككة في رواية ألف ليلة وليلتان فيتلافاه الكاتب بما يشبه أسلوب التوليف السينمائي أيضاً، بمعنى أنه لا يصور لقطاته على النحو تعسفي، إنما يخضع اختياره لها لنظرة جمالية كلية تجعل مجموعة اللقطات صورة شاملة تُدَعِّمُ وحدة الرواية أصلاً. وإذا كانت مثل هذه الطريقة توقعه في معضلة كيفية

(1) – محمد البساطي: أصوات الليل، روايات الهلال عدد 591 مارس 1998

(2) – فتحي عبد الحافظ : حكمة العجائز وقهر الموت في أصوات الليل، البيان (الكويت) عدد 374 سبتمبر 2001، ص: 126.

إنجـاز كل صورة من الصور ضمن المقطع العرضاتي دون الإسراف في الوصف، وهو أداته الفريدة في التوليف الذي ستتسع مساحته مقلصة مساحة الأحداث إلى درجة التجمد، فقد تفادى ذلك عندما شرع يعوض الزمن الضائع بعد كل مقطع وصفي من خلال ومضات (فلاش) كان من شـأنها أن تسـمح له بإيراد أكـبر قَدْرٍ ممكن من الأحـداث في أقل فترة ممكنة من الزمن. استطاعت الصورة الملتقطة على هذا النحو أن تستوعب أحداثا متزامنة في وقوعها، وتخضعها لشروط شديدة الشبه بشروط السيناريو المُهَيَّإ للتصوير والإخراج.[1]

وهذا الصنيع نجـده أيضاً عند إبراهيم عبدالمجيد حيث تحفل رواياته بالنفس السـينمائي ومقومات كتابة السـيناريو. ولا غرابة في ذلك لأنه مارس عملية الكتابة الإخراجية كما عمد أخيراً لكتابة الدراما التلفزيونية: «قررت كتابة السـيناريو لأن به هندسـة شكلية وبسبب انشغال البال أكثر من انشغال الروح، بالإضافة إلى أن السيناريو سيدخلني في مشاكل موضوعية..»[2]. كما أعد سنة (2002) سيناريو عن طيور العنبر[3].

ومـن الروائيـين المغاربـة الذين نجـد بصمات السـينما حاضرة في كتاباتهم بشـكل جلي يوسف فاضل بحكم اشـتغاله في مجال الكتابة المسرحية وإنجازه لعدد من سـيناريوهات الأفلام. وسـنتخذ كنموذج

(1) – على نجيب إبراهيم: جماليات الرواية، دراسة في الرواية الواقعية السورية، ص: 271.

(2) – إبراهيم عبدالمجيد (حوار) الزمان (لندن) العدد 1227 الخميس 6 يونيو 2002 ص:10

(3) – إبراهيم عبدالمجيد (حوار) الزمان (لندن) العدد 1227 الخميس 6 يونيو 2002 ص:10

دال على ذلك رواية حشـيش(1) التي كتبت أحداثها وصورت لقطاتها بعين كامرائية بكل ما لديها من طاقات ووسـائل وتعبير. لقد عالجت بواسـطة المواد السـينمائية قضية الهجرة السرية والتهريب بشـمال المغرب والمخدرات والبطالة. تتشيد الكتابة في هذه الرواية على الاقتصاد السـردي وعلى الشـذرية والجمـل القصـيرة والتشـابكات المتداخلة: «إن ارتكاز رواية حشـيش على الكتابة المقطعيـة، دون الفصول (83 مقطعاً قصيراً) يجعل بنيتها السردية جد معقدة. انطلاقاً من تميزها بالعديد من التكسيرات والتشابكات المتداخلة فيما بينها، بحيث تنتفي الخطية، في هذه الرواية، أمام هيمنة التناوب الحكائي فيها..»[2]. كما تقـوم على الصورة والمشـاهد البصريـة الحية: «يؤكد يوسـف فاضل مـن جانب آخر من روايـة لأخرى أنه روائي بناء الصـور بامتياز. وفي اعتقـادي أن هذه الرواية سـتنجح إعلامياً إذا ما تـم تحويلها إلى فيلم سـينمائي طويل، فأحياناً تضعنا هذه الرواية أمام بعض الصور التي نخالها تتحرك أمامنا بأدق تفاصيلهـا وأوصافها وكأننا بالكاميرا هنا -وليس السارد فقط- هي التي تتحرك أمامنا وهي تحكي لنا عن هذه الواقعة أو تلك، بشخوصها وفضاءاتها وأزمنتها. وهو حِسٌّ سينمائي تكشـف عنـه هذه الروايـة على مسـتوى سرد التفاصيـل والجزئيات

(1) – حشيش، الفنك، الدار البيضاء 2000

(2) – عبدالرحيم العلام: سيرة الكتابة، ص: 143.

الصغرى، وطبيعة الأحداث المروية، وهو ما أضفى على هذا النص جَواً بلاغياً ذا تأثير كبير على عملية القراءة نفسها»[1].

تحفل رواية حشيش بالعديد من التقنيات السينمائية. إذ تقدم لنا صوراً نخالها تتحرك أمام مخيلتنا وتكتنز حِساً سينمائياً بارزا: «فالكاتب ملم باللغة السينمائية. يتجلى ذلك في الحركة التي تؤطر تقريباً جل المقاطع، بالإضافة إلى الصوت بمختلف صيغه وأشكاله واللقطات المختلفة (كبيرة، ذات بعد بؤري، مقرب، متوسطة، مشهد كبير متوسط...إلخ)»[2]. هذا فضلاً عن استخدام الإنارة بدقة متناهية لتحديد الزمان (صباح، نهار، ليل...) -وانسياب المرئيات والأصوات والحركات- ترتيب الأشكال والألوان والأنسجة باعتبارها من مصادر المعنى في الرواية -توظيف الموسيقى لتعميق الصورة وتتجلى الموسيقى عبر انبعاث النغمات الكَناوية والموسيقى المدوية والغناء الجبلي والأمازيغي والجزائري... إلخ, حيث تحضر كمستوى سردي في النص وكأن الأمر يتعلق بسيناريو فيلم. فالأحداث والمشاهد واللقطات تتوالى أمام عيني القارئ وتصوغ صوراً سينمائية في ذهنه لأنها انكتبت بطريقة الكاميرا.

ولعل المثال الأكثر دلالة في هذا الإطار الطوق والإسورة ليحيى الطاهر عبدالله فقد صيغت على شكل سيناريو، مما جعلها قابلة للتصوير

(1) – المرجع نفسه، ص: 143.

(2) – يتبدى لنا من خلال استقراء الرواية أن أكثر اللقطات حضوراً في المشهد الروائي هي اللقطات المكبرة.

السينمائي والانتقال من الورق إلى الشاشة. وقد تحولت فعلاً إلى فيلم سينمائي على يد خيري بشارة 1986 الذي اتخذ من اللغة البصرية عماداً لهذا الفيلم (شارك في التمثيل عزت العلايلي، فردوس عبدالحميد، شريهان، أحمد عبدالعزيز، أحمد بدير..) ويعد هذا الفيلم من التحف السينمائية.

تصوغ هذه الرواية معادلات سينمائية للأفكار والأحداث وكأنها معدة أصلاً للسينما (التقطيع، التتابع السريع للأحداث، التعبير برؤية كامرائية، تداخل الأزمنة، الحركة، الصوت.. إلخ) مما جعل عملية نقل السياق الروائي إلى الشاشة تتم بدون صعوبة. وكذلك عرس الزين للطيب صالح التي تعد بمثابة سيناريو روائي مفعم باللغة والتقنيات السينمائية، لذلك قام المخرج الكويتي خالد الصديق بإخراجها في فيلم سينمائي رائد التزم بحرفية الرواية في معظم مشاهده (خاصة في مشاهده الأولى): «والحق أن هذه المشاهد بالذات كتبت في الرواية بأسلوب سينمائي. فلم يزد الفيلم على أن ترجمها مصورة، غير أن ترجمتها الفيلمية افتقدت قدراً كبيراً من السرعة والتركيز واللمحة الساخرة التي ميزت أسلوب الروائي في هذا الجزء بالذات.. ولعل بطء الحركة والانشغال بالتفاصيل الجزئية دون توظيفها درامياً من بين عيوب الفيلم بشكل عام»[1]. لقد احتفظ المخرج بالكثير من المادة الأصلية للرواية، مما يؤشر على تفوقها في هذا المجال واستخدامها

(1) – فؤاد دوارة: السينما والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991 ص: 51

الفصل الثاني

لأشكال الاستعارة السينمائية.

نستنتج من خلال المقاربات السالفة أن الرواية العربية الجديدة أفادت من الحقل السينمائي واستعارت منه عدة تقنيات لتقديم حكي مركب تتتابع فيه الصور واللقطات بسرعة متزايدة (باستيحاء طريقة استخدام التصوير السينمائي الفائق السرعة) وتقدم فيه المشاهد ذات الحركة الواقعية بمختلف صورها (صورة وصوتاً وحركة وإضاءة... إلخ) لقريب المسافة بين الحكي الروائي والحكي السينمائي واستدراج كل الآليات التي تغني الأنساق التخييلية وتزرع فيها نبض الحياة وحرارتها: وقد أصبح من المألوف اليوم أن يستخدم القاص الحديث أسلوب تيار الشعور بطرق سينمائية، فيستخدم اللقطة المزدوجة، والعرض البطيء والسريع، وذوبان المنظر والقطع، واللقطات القريبة والمكبرة، والارتداد إلى الوراء في الزمان، وغير ذلك من الحيل التي يستخدمها فن المونتاج في السينما[1].

(1) – المصدر نفسه والصفحة نفسها.

البناء الموسيقي

انفتحت الرواية العربية الجديدة كذلك على الموسيقي التي تعد معيناً لا ينضب أفاد منه الروائيون ونهلوا منه لتنويع مفازات ومسالك الحكي؛ لأن علاقة الموسيقى بالكلام وطيدة، حيث أنها قد تنبثق منه وقد تطوره، وقد تضخمه، كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دوراً في بناء الفضاء الدرامي، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيّل المتحدث عنه[1]، وبالرغم من ذلك، فإننا في وطننا العربي نفتقد إلى دراسات جادة عن علاقة الأدب بالموسيقى. قليلة هي الدراسات التي تطرقت لمقارنة فرعين مختلفين من الإبداع يعتمدان أدوات متباينة في الأداء والبناء كالأدب والموسيقى، منها كتاب أسعد محمد علي بين الأدب والموسيقى: «بالنسبة لي في كتابي بين الأدب والموسيقى الصادر عام 1985، حاولت تقريب هذا الموضوع الصعب والجديد على القارئ. بكلمات سهلة، فقلت إن اللحن الأول واللحن الثاني في السيمفونية يماثلها في الدراما عطيل ودزدمونة، والألحان التي يضيفها مؤلف السيمفونية على اللحنين هي نفسها العناصر الموضوعية التي يبدعها كاتب المسرحية. وهم شخوص ثانوية يتفاعلون مع الشخوص الرئيسة عطيل ودزدمونة عبر تقنية وصفية تداخلات وتشابكات

(1) – يونس لوليدي: الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة إنفو برانت، فاس 1998 ص:237

تسمى الحبكة تتصاعد نحو الذروة تماماً مثل هايبن وبيتهوفن بشكل خاص الذي تتضح عنده الذروة قوية صارمة، بعد أن استطاع أن يحقق تطويراً لألحانه الرئيسة والمتضافة والمتمازجة المتشابكة مع بعضها من خلال ما يسمى بالتطور، بعد هذه الخلاصة التي جاءت في فصلين من فصول الكتاب، وهي نظرة عامة عن هذه العلاقة الجمالية والتاريخية معاً. والفصل الثاني من الكتاب احتوى على العناصر وأبعاد الشكل الفني في أجناس الإبداع. ثم تناولت في فصول تطبيقية الروايات الصادرة في الغرب والصادرة في الدول العربية التي تناولت في أشكالها أشكالاً موسيقية. ولا شك أن هذا الموضوع نادر ولم يمارسه إلا بضعة روائيين عرب وأجانب على حد سواء» [1].

إن الكاتب أسعد محمد علي ناقد موسيقي وأديب درس الموسيقى في معاهد الفنون الجميلة ببغداد وكتب في القصة والمقال الصحفي. يعد من أوائل الكتاب العرب الذين تناولوا بالدراسة والتحليل هذا الموضوع الشائق، لكن كتابه -مع الأسف- غير متوافر في الخزانات المغربية، مما حال بيننا وبين الاستفادة منه. كذلك هناك بعض المقالات القليلة التي تطرقت إلى هذا الموضوع لكنها لم تَفِ الموضوع حقه من البحث والعمق. في حين اهتم نقاد الغرب بهذا الموضوع وأشاروا إلى وجود علاقة بين الأدب والموسيقى، ولكننا لا نجد أيضاً دراسات متخصصة في الموضوع.

(1) – أسعد محمد علي (حوار)، الزمان، (لندن)، العدد 383 السبت الأحد 24/25/1999 ص11

لقد صاغ العديد من الروائيين الأوربيين أشكالهم الروائية وفق أشكال موسيقية, وقد ظهر ذلك متأخراً, وتحديداً منذ هرمان هسه: كان عازف كمان ماهراً واهتم بتاريخ الموسيقى إلى جانب اهتمامه بالفلسفة وأديان الشعوب والتصوف وغير ذلك. لهذا كانت هذه الرواية (لعبة الكريات الزجاجية) موسوعية في تناولاتها وموضوعاتها التي بناها الكاتب على شكل موسيقي بسيط هو canon. باختصار في هذا الشكل تتوالى وتتعاقب عدة ألحان عبر آلات موسيقية عدة لكنها هي في الأصل اللحن نفسه تعيده الآلات الموسيقية بالتتابع وهذا التعاقب الموضوعي في الرواية عبر الأجيال والأساتذة الذين درست عليهم الشخصية الرئيسة في الرواية كنشنت. لكن ليس المهم هذا الشكل البسيط إنما المهم في الرواية أنها كتبت من قبل موسيقي خبير وتضمنت تاريخاً موسيقياً، ومفاهيم في التصوف والفلسفة. وقد استطاع الكاتب أن يمثل التكوينات الموسيقية بتكوينات لعبة كان يمارسها طائفة من المثقفين الذين تركوا المدينة بسبب شعورهم بالغربة جراء تأزم العلاقات وطغيان المادية في المجتمع والمصائر والعلاقات فسكنوا في مكان أشبه بقلعة، حينها مارسوا حياتهم المشبعة بالروحانيات, والموسيقى جزء من ذلك[1]. كذلك: أندري جيد هو الآخر موسيقي هاوٍ, عازف آلة البيانو كما يذكر هو نفسه في كتابه قوت الأرض، وفي يومياته المعروفة كتب ما معناه أنه

(1) – المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

يريد أن يكتب رواية تحذو حذو القصيدة السيمفونية في إمكانات شكلها الواسع المرن، حيث بالإمكان أداء إيقاعات ميكانيكية منوعة دون الخضوع إلى الشكل التقليدي المعروف في السيمفونية الكلاسيكية من جهة، ودون الالتزام بالفن الروائي الواقعي حيث عناصر الشكل الفني وعلاقات الأبعاد المنطقية وما يسمى بالفن التناظرات الشكلية، التي جاوزها الرومنتيكيون في الرواية وفي الموسيقي. فكان أندري جيد متأثراً بالمؤلف الرومانتيكي سيزار فرانك الذي يقول الباحثون إنه مبتكر شكل القصيدة السيمفونية والتي أفضل تسميتها بالسيمفونية الشعرية[1]

ثم واصل المبدعون الغربيون كتابة بعض رواياتهم في ضوء الأشكال والمعارف الموسيقية. مع العلم أن الموسيقى هي الأخرى تأثرت بالأدب في مستويات متعددة: بيتهوفن مثلاً في أوج المرحلة الكلاسيكية نهاية القرن الثامن عشر تأثر بالأسطورة، فكتب افتتاحيات بروميثيوس وكتب أوبرا فيدليو, ثم وجد المعين الأربع في قصيدة شيلر نشيد الفرح التي حولها إلى سفر من عطاء غنائي فتح به أفقاً جديداً في العلاقات بين السيمفونية والغناء من جهة، إلى أغان اتسمت بسمو التعبير والأداء المكثف الذي احتوى المعنى والإيقاع الموسيقي. أما تأثر الرواية بالموسيقى فقد ظهر متأخراً وبالتحديد منذ هيرمان هسه عبر هذه الممارسة التقنية المقصودة في إيجاد منظورين متداخلين أو مفهومين

(1) – المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

إبداعيين في منظور أو إبداع واحد.[1]

بالنسبة للرواية العربية هناك روايات تأسيسية انشغلت بالموسيقى كعصفور من الشرق، وقد يتحول الاسترسال أو الثرثرة الروائية في عصفور من الشرق إلى استدعاء معلومات وإلقاء دروس وتحليل قضايا، مثل هذه الصفحات الثماني المتتالية التي قدمها حول التحليل الموسيقي وخصائص السيمفونيات عند فاجنر وبتهوفن، وينقل صفحات من وصية بيتهوفن إلى شقيقه كارل وجوهان حول إصابته بالصمم[2] وروايات أخرى حاولت تدوين بعض المعرفة الموسيقية لأن جل المبدعين لم يكونوا موسيقيين بل متذوقين فقط للموسيقى كفن جماهيري متميز. واستمر الوضع على ما هو عليه إلى الآن لكن بتطور واضح في هذه المعرفة الموسيقية وفي طبيعة توظيفها. فالسرد الروائي -مثلاً- عند بهاء طاهر في روايته قالت ضحى[3] متأثر بالبناء الموسيقي: فالبناء سيمفوني، وهناك أكثر من لحن يعزف بتنويعات متناغمة [4]. فهناك أصوات متعددة وتراكيب غنية (شعر، أسطورة، مناجاة..) مما جعلها: نقطة تحول فارقة في مسيرة صنعته الجادة الملهمة معاً، من حيث الصياغة ومن حيث الرؤية معاً، بلا انفصال

---

(1) – المرجع نفسه والصفحة نفسها

(2) – أحمد درويش: تداخلات النصوص والاسترسال الروائي، فصول، (مصر)، العدد 4 ربيع 1998 ص: 38

(3) – بهاء طاهر: قالت ضحى، روايات الهلال، عدد 444 ديسمبر 1985

(4) – عبد الرحمن أبو عوف: تراجيديا الثورة والقهر في روايات الستينيات، فصول العدد الأول 1993 ص: 178

ممكن بين الصياغة والرؤية[1].

وتنسحب هذه الملاحظات -أيضاً- على عدد من رواياته وقصصه كقصة بالأمس حلمت بك الطويلة: فقد شاد بهاء طاهر ببنائها الفني من بناء موسيقي شامخ، وذلك فيما يعرف بلغة الموسيقى بالسيمفونية (Symphony) وهي كلمة يونانية معناها تآلف الأصوات وهو الاسم الذي يطلق على السوناتا Sonata المكتوبة للأوركسترا الكامل التكوين الذي يحل فيها أداء الجماعة محل الأداء الفردي. والسيمفونية هي قمة التعبير الموسيقي الذي يرتفع فيه مستوى التعبير إلى مستوى فلسفي يعتمد على تجسيد أصوات الآلات الموسيقية المختلفة، وإعطائها شخصيات تتناسب مع طبيعة الصوت الذي يصدر منها، ثم إعطائها أدواراً في النسيج الموسيقي، فأصبحت السيمفونية عملاً يناظر المسرحية (أو القصة) من حيث أن حوار الممثلين هو الذي يفسر الموضوع، وكذلك يفسر موضوع السيمفونية ويشرحه حوار الآلات المنفردة أو الممزوجة معاً بعناية، وحرص لتكون كتلاً صوتية تتبادل الحوار أو تسمع مندمجة كلها مع بعضها في التعبيرات الصاخبة والانفعالات الدرامية العنيفة مؤدية تركيبات لحنية أو تآلفات صوتية يضعها المؤلف لإحداث المناخ العاطفي أو البطولي وفقاً للموضوع أو

---

(1) – إدوار الخراط، مقدمة قالت ضحى، ص: 7

الموقف[1]. هذا النص عبارة، فعلاً، عن أصوات منفردة مختلفة تقوم على الوحدة والتماسك: الشخصية المحورية (مثقف مغترب في أوروبا)، زميله فتحي ذو النزعة الصوفية (كمال بنكي) وتبلور مظاهر الاغتراب وأحوال المجتمع الأوروبي وطبيعة الحياة فيه. أما آن ماري فتجسد صوت جنسها المختلف (لذاك ستنتحر بعد عدم تواصلها مع البطل) لكن هذه الوحدة تكتنز في طياتها اختلافاً في الطبائع والموقف من الحضارة الغربية (كمال يرفض التكيّف مع هذه الحضارة ووجد ملاذه في الصوفية كذلك الأمر بالنسبة لفتحي وبالموازاة يتقبلها السارد بانفتاح عقلي وتفهم رغم ارتباطه الوجداني بمجتمعه). وقد قسم بهاء طاهر قصته التي تستغرق أحداثها ثلاثة أسابيع، إلى ثلاثة أقسام، يمثل كل منها مدة أسبوع، وبذلك يكون قد اعتمد على الأجزاء الثلاثة الأساسية للسوناتا، مستبعداً الجزء الرابع التقليدي[2]. لقد جسدت هذه القصة الطويلة تجربة الاغتراب التي عاشها بهاء طاهر أثناء مرحلة الغربة، وعندما اختمرت تجربته في بنائها الموسيقي كانت انعكاساً، في نهاية المطاف لتجربته الشخصية، فبدت شخصيته متوارية وراء الراوي الذي يكتمل تفسير أزمة عزلته على ضوء معاناة بهاء طاهر الخاصة[3].

(1) – حسين عبد: المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، عالم الفكر الكويتية، المجلد 26 العدد الأول يوليو / سبتمبر 1997، ص 312/313.

(2) –118 المرجع نفسه، ص: 313

(3) – المرجع نفسه، ص: 315

كما تضم الحب في المنفى مجموعة ثيمات أو خيوط سردية أو قصص ثانوية يتداخل بعضها في بعض ويتآلف ويتطور ويغيب، ثم يعود للظهور، بحيث يصبح شكل الرواية أدنى إلى شكل السيمفونية[1].

هذه الرواية تنفتح هي الأخرى على مسألة الغربة وقضاياها (لكنها مجرد عنصر من عناصر متشابكة أخرى: سياسية وثقافية واجتماعية)، وترتكز على تعدد الرؤيات والأصوات لبناء سيمفونية روائية (صوت السارد، صوت منار، بريجيت، إبراهيم المحلاّوي، صوت الفلسطينيين، الأمير حامد..) تتناغم فيها الأصوات وتتقابل. إن البناء الموسيقي السيمفوني يحكم هذه الرواية الشاعرية الخصبة، وذلك ناجم بالطبع عن عشق الكاتب للموسيقى وافتتانه بها.

فمن المعروف أن بهاء طاهر عاشق للموسيقى خاصة الموسيقى الكلاسيكية، وقد انعكس ذلك على أعماله الأدبية: نعم أحب الموسيقى جداً وابتدأت أسمع الموسيقى وأنا صغير، رغم فقري الشديد، حين لم يكن بإمكاني شراء أسطوانات، ولم تكن الموسيقى تذاع في الإذاعة، لذلك كنت وأنا طالب في الجامعة، أمشي عدة كيلومترات، حتى أصل إلى مكتبة الفن في شارع قصر النيل، كانت قصراً قديماً بحديقة واسعة مليئة بتماثيل جميلة لمختار ولغيره من الفنانين، تتوسطها نافورة جميلة، وكنت تكتب ورقة بأنك تريد سماع السيمفونية الخامسة لبتهوفن،

(1) – محمد مصطفى بدوي: رواية الغربة.. الحب في المنفى، فصول عدد 3 شتاء 1997ص: 147

فيقدمونها إليك. كنا مجموعة صغيرة نلتقي يومياً في هذه المكتبة، وهناك عرفت صديق العمر وحيد النقاش وآخرين، كنا نقضي هناك يومياً أربع أو خمس ساعات نسمع موسيقى ونقرأ الفن التشكيلي[1].

وقد استمر هذا الحب إلى الآن وانكتب في نصوصه سواء على مستوى البناء النصي أو من خلال توظيف أغاني معينة داخل السرد أو الإشارة إليها لتأطير الشخصيات والأحداث والإحالات.

كما أن تحريك القلب لعبده جبير صيغت على شكل سيمفونية موسيقية تعزف ألحاناً متقاطعة. فالمادة التعبيرية تعتمد العلامة الأيقونية والعلامة اللسانية كمرتكز حكائي يولد المعنى ويغنيهما المؤلف بالعلامة الموسيقية والصوتية لتعميق الإحساس بالواقعية. فالصوت هنا من مصادر إغناء المعرفة ويشكل خلفية للمرئيات. إنه جزء من الحدث الروائي، وضمنه تملأ الموسيقى فراغ الصمت وتشكل معادلاً مسموعاً للصورة: إن أهم ما يشهد على فرادة تحريك القلب وانزياح هذه عن نموذج التأليف الروائي العربي التقليدي، هو تشكيلها الموسيقي السيمفوني. فالرواية شبيهة بلوحة تصويرية مركبة من مقاطع وصفية، وفصول مونولوجية تقوم مقام الإيقاع الذي ينظم الكل الروائي. فقد يتكرر المقطع، وقد يتغير، حسب ما يقتضيه المقام الموسيقي للرواية. وتحريك القلب بهكذا تشكيل موسيقي يؤلف بين

(1) – بهاء طاهر (حوار)، مجلة العربي (الكويت) العدد 490 سبتمبر 1999 ص: 70.

قضايا لحنية تمثلها الفصول ذات الصوت الواحد التي تؤدي فيها الشخصية لحنها المفرد Monophonique، ثم تأتلف الأصوات جميعاً في فصل واحد، كنغمات مختلفة، ولكنها تتكون جميعاً من لحن أساسي يؤلف بينها متصدراً الألحان كلها. وتبقى الفصول الأبجدية، هي تلك النغمات المرافقة للحن الأساسي، وينطبق على هذه الفصول ما يسمى في الموسيقى: التناغم أو المدرك الرأسي[1].

لكن اللحن النهائي لهذا النص لا يكتمل إلا بجمع الألحان الموزعة في تضاريس الحكي واكتشاف تآلفاتها التناغمية، ذلك أن الموسيقى في هذه الرواية ليست خطية، بل هي عبارة عن شذرات لحنية، تعمد المؤلف أن يجعلها متفرقة حتى يتمكن من تفتيت المادة الروائية نفسها لهدف فني[2].

إن تحريك القلب تشكل علاقة حوارية مع بعض المقولات الموسيقية لخلق الاتساق بين وحدات النص من جهة، وبين المتلقي والرواية من جهة ثانية: ولعل هذا الاتساق يتبين بجلاء، حين يستكنه المتلقي أن توزيع القرائن ليس وقفاً على المبدأ التنظيمي فحسب، بل على ثلاث مقولات موسيقية، تنسحب عليها انسحاباً مكانياً لِتُبْنِيها في شكل البنيات التالية:

أ – بنية الطباق الإيقاعي، وتستقيم بحركتين ديناميتين ومتفاعلتين

(1) – زغواني رشيدة: الرواية الجديدة في مصر، عبده جبير نموذجاً، رسالة لنيل د.د.ع تحت إشرف محمد السرغيني، كلية الآداب، (1990–1989) الجزء الأول ص: 41

(2) – زغواني رشيدة: الرواية الجديدة في مصر، عبده جبير نموذجاً ، ص : 42.

رغم كون الواحدة منهما تتخذ منحى مغايراً لمنحى الأخرى، ذلك أنهما تتقاطعان حيث يكون المبدأ التنظيمي مجال تقاطع.

إن الحركة الأولى، تتمثل في قرائن السارد، في حين تتمثل الحركة الثانية في قرائن الشخصيات، ولو أننا تمهلنا عند هاتين الحركتين، حتى نتدبرهما، لتبين لنا أنهما تناظران، من حيث التوزيع الطباق الموسيقى، حيث نجد لحنين يتخذان اتجاهين متضادين، يلتقيان في النهاية عند نغمة واحدة. فالحركة الأولى حركة موضوعية قيد الظواهر والأشياء، والحركة الثانية حركة ذاتية قيد المونولوج الداخلي. وهما حركتان تلتقيان عند المبدأ التنظيمي. إن هرمونية هاتين الحركتين تستقيم كلما تأتى للمتلقي أن يهتدي إلى المبدأ التنظيمي-أو ملمحه الدلالة- الذي تتقاطعان حوله.

ب – بنية التعددية الصوتية، وتستقيم بأصوات متباينة لشخصيات متعددة تتخذ من حيث ملفوظاتها مناحٍ متغايرة تلتقي عند المبدأ التنظيمي.

ج – بنية الأزمنة، يجد المتلقي نفسه قبالة هاته البنية محاصراً بسؤال لا يملك إلا أن يجأر به: لماذا تنزل بعض القرائن أو بالأحرى بعض الفصول منزلة اللازمة؟ إن بنية اللازمة ترنو إلى ما يلي:

ربط صلة إيقاعية بينها وبين البنيتين الإيقاعيتين السابقتين، حتى تلتقي البنى في اتساق وتآلف وفي إيقاع واحد تستقيم به هرمونيتها.

تحقيق وظيفة شعرية عبر إسقاط مبدأ تساوي محور الانتقاء على محور التأليف.

تبرير سلطة المبدأ التنظيمي[1].

النسيج السردي في تحريك القلب ينضبط إلى هذه المقولات الموسيقية للانفلات من أسر المنظومة المرجعية التقليدية للرواية.

كما استوعبت روايتا جبرا: (البحث عن وليد مسعود, والسفينة) بنيات تجمع بين إمكانات التنويعات والمتوالية والقصيد السيمفوني: إن رواية البحث عن وليد مسعود جاءت متناثرة بشكل واضح، مباشر وغير مباشر بروح التنويعات ذات المرونة العالية والإمكانات الواسعة[2], وبها: إلمام (شامل) بأبعاد لا غنى عنها للمؤلف الموسيقي الذي يتبنى قطعة موسيقية أو لحناً إثر استيعابه لكل مكوناتها التأليفية والتعبيرية والإيقاعية[3]، أي أن المعرفة الموسيقية تشكل رافداً سردياً، فمثلاً: هناك إشارة واضحة إلى (متواليات الهاربسكورد لِبورسل) التي ربما أراد الأستاذ جبرا أن يشير إلى نوع من علاقة شكلية بينها وبين فصول روايته[4].

إلى جانب ذلك تحاكي أساليب موسيقية مختلفة: رواية البحث عن وليد مسعود تضمنت أيضاً شكل المتواليات الموسيقية، في حدود، وكذلك أسلوب (الأصوات) المعروف في الرواية الحديثة، لكن أسلوب التنويعات

(1) – أبو اسماعيل أعبو، أفق الانتظار، الناقد، لندن، العدد 6 ديسمبر 1988 ص: 71
(2) – أسعد محمد علي، البحث عن وليد مسعود والتنويعات الموسيقية، ضمن كتاب تكريم جبرا (مؤلف جماعي)، ص: 187.
(3) – المرجع نفسه ص: 186
(4) – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

غلب على المتواليات والأصوات[1].

هكـذا نلمـس أن التأثر بالأسـلوب الموسـيقي جلي في هـذه الرواية في مستويات متعددة حيث يكون القارئ: إزاء تنويعات يمثل فيها الصوت الإنساني اللحن الموسيقي، ويحل فيها الإيقاع والشعر محل الهارمونية, وبامتزاج الصوت الإنساني وإيقاع الفصل الإبداعي حيث تداخلات الأزمنة المتباينة يبرز الموضوع ويتكثف ويختفي ويتطور عبر عملية فنية تقود إلى الذروات التي يبقى المتلقي يلاحقها أو يلاحقه دون اكتفاء كما الحال خلال عملية الاندماج الموسيقي[2]، كما يبرز التأثر على مستوى التجاور اللحنـي[3]؛ إذ عرض أبعـاد الموضوع عـبر أصوات وإيقاعـات متباينة، متوالية، متداخلة، حيث اسـتعاض الروائي عـن الهارمونية بالإيقاعات المتغـيرة عبر الفصول من جهة وبتعدد الأصوات (الشـخوص) من جهة ثانيـة، والتحويـرات الفنيـة[4] (عـرض جوانب الموضـوع المحوري عبر إشارات وتفاصيل تتضح فيها شيء من حدة في الطرح في كل مرة).

وتجدر الإشـارة أنه حين كتب جبرا روايته البحث عن وليد مسـعود لم يخطر بباله أنه يكتب في شـكل تنويعات موسيقية؛ لأن جبرا كاتب ذو ثقافة موسـوعية كما يقولون، فهـو إضافة إلى كونه روائياً وناقداً

(1) –المرجع نفسه، ص: 185

(2) – المرجع نفسه، ص: 190

(3) – المرجع نفسه، ص: 189

(4) – أسعد محمد علي: البحث عن وليد مسعود والتنويعات الموسيقية، ص: 200

تشـكيلياً ومترجماً من طراز رفيع، فهو باحث هَاوٍ في الموسـيقى وله مقالات ودراسات منشورة. فلأنه احتوى ودرس وهضم الفنون كلها، فالموسـيقى تسري أصواتها وأصداؤها داخل نفسه كما يسري صوت الشـعر[1]. لذلـك اختار لروايته شـكل التنويعات الذي يتسـم بمرونة إيقاعه وتنوع ألحانه وانفتاحها.

كمـا احتـوت السـفينة: عنـاصر وملامـح وإيقاعـات بـارزة من صيغتـي التنويعات والمتوالية. وكلتا الصيغتين تعتمد التوالي والتعاقب وتسلسـلية العمود الفقري المكون لمسار أفقي واسع دون الحاجة إلى تصعيـد ذروي كان جبرا قد حققه في السـفينة، ضمنـاً ومباشرة عبر إمكانات الشكل الروائي الواقعي المشبع بروح السيمفونية[2].

هكـذا تعزف هذه الروايـة صوتها الخاص المنغمر في نسـق الصوت والإيقـاع الهارمونـي المكلل بحس شـاعري وبناء موسـيقي لتفجير الدلالات والأحاسـيس كما هو واضح في هذا النص: والسفينة تنساب بين فكـي المضيق، ومكبرات الصوت تبث أنغـام الناي والأوبليوهات سباسـتيان باخ، لتفيض من بين أرجاء المركـب وتنحصر بين جدران الصخر وتملأ الجو بنشـوة من نشوات باخ. وهذا يَمَّمْنا نحو الشمس الغاربة، تنزلـق انزلاقاً إلى عرض البحر، لنختـرق ألواناً تمازجت المياه

(1) – أسعد محمد علي (حوار) الزمان (لندن) العدد : 383 السبت /الأحد 25–24 يوليو 1999، ص : 11.

(2) – أسعد محمد علي: أثر الموسيقى في أدب جبرا، مجلة الأداب العدد 13 مارس أبريل 1995 (السنة 43) ص: 87

والسماء في أحمرها وأصفرها، وصوب عتمة باهتة علقت بها بقايا من نور يومض ويخمد. تتنفس في ثناياها الأنغام تنفس الروح في الأشياء الحية. أهكذا يكون الدخول إلى الجنة؟ الرطوبة، السقوف الشاهقة العتيقة، والتراتيل البيزنطية من أجواق حناجرها، الامتداد العلو، الفراغ، الظلام، الأشعة الراعشة تتلوى خلالها سحب البخور، ويخالط الرائحة الطيبة عبق من دخان شموع-مئات الشموع، والرهبان بلحاهم المربعة وشعورهم المسترسلة تتهادى على أكتافهم المسربلة بمآزر فضية وذهبية، والكلمات لا تكاد تستبين من بين الألحان اليونانية الهادرة[1].

يستلهم هذا المقطع زخم اللحظة ويسربلها بشكل سردي يرتكز على جمالية الصورة وتألقها وعلى ممكنات موسيقية شكلت، في النهاية لوحة نابضة بحس القصيدة السمفوني وانسياب الشعر وكثافته. فالرواية عند جبرا: فعل فني متفجر يجاوز الواقع والتاريخ عبر الإمكانات الإضافية التي يتمتع بها جبرا تلك الإمكانات التي تمنح المتن الروائي حساً إيحائياً، ومادياً، وألواناً منوعة تتكون بفعل العناصر الضرورية المستمدة من فنون الرسم والموسيقى والشعر وآثارها الواسعة غير المحدودة التي تشكل جزءاً من حياة فنية يجسد من خلالها مبدعنا جبرا خلاصة تجربة خلاقة وعميقة

(1) – رواية السفينة ص:52

ونادرة[1]. لقد شحن روايته بالدفق السيمفوني على مستوى البناء وعلى مستوى المعرفة الروائية: «من السمات التي يتميز بها جبرا، ألا وهي ثقافته الواسعة في مجال الفكر والثقافة الغربية. والسفينة مليئة بمناقشات حول أعمال أدبية (بما في ذلك أعمال لاناتول فرانس وغوته وديستوفسكي وكامووكافكا)، وأعمال في الموسيقى والرسم والهندسة المعمارية، وإشارات إلى الأساطير والخرافات القديمة. وقد صيغ العمل كله بأسلوب يرتفع فوق مستوى النثر الوصفي المجرد، بل ويعلو إلى مستوى الشعر المنثور»[2]. لقد اخترقت الموسيقى هذا النص المنفتح المتعدد الخطابات والمرجعيات ليس كشكل فني فقط، بل كعنصر سردي ومعرفة روائية. وهذه نماذج من السفينة تبرز اختراق هذه المعرفة لبنية المتخيل: «طبعاً سأزود نفسي بألف أسطوانة موسيقية فيغالي وباخ وتلمان وجودسكان دوبري وبرامر وسيبليوس وسترافنسكي وموسيقي إليكترونية حديثة» (ص:89).

«أقيمت حفلة الرقص. كانت جاكلين بين ذراعي في خفة الريح رغم ازدحام القاعة. عندما اشتدت الموسيقى إلحاحاً ووحشية ارتمت على صدري كأنها تبغي أن تندس بين عظامي» (ص: 75). لقد استعملت السفينة الموسيقى كعنصر بنائي وكمكون سردي لصياغة عالم

(1) – أسعد محمد علي، أثر الموسيقى في أدب جبرا، ص:8

(2) – روجي آلن: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم، ص: 248

تخييلي متعـدد الرؤى والأصـوات والبنايات: إن رواية السـفينة مثال رواية البحث عن وليد مسعود قد جمعت عبر شكلها الفني بين إمكانية التنويعات والمتوالية والقصيد السيمفوني[1].

وقد تسرب البناء الموسـيقي إلى روايات حليم بركات ليعزز التقنيات السـينمائية الموظفة وصيغ البناء السردي المسـتخدمة، يقول في هذا الصـدد: «تأثرت كتاباتي الروائية بالموسـيقى. فأنا أكتب فيما أصغي للموسـيقى. لذلك تسربـت الموسـيقى إلى رواياتي فأثـرت مباشرة في بناء الرواية وتركيب الجملة واسـتعمال المفردات وسـبل الكتابة. وقد وجدت كتابتي تصخب بصخب الموسـيقى تهـدأ بهدوئها، مثلاً. بل إن الموسـيقى أثرت أيضاً حتى في مضمون القصة ومادتها بالذات، عندما كنت أكتب روايتي عودة الطائر إلى البحر كنت أسـمع الأوبرا المشهورة الهولندي الطائر لفاغنر. فإذا بالأسـطورة التـي تعتمدها هذه الأوبرا تدخـل في صلب الرواية وتصبح جزءاً لا يتجزأ من مضمونها وشـكلها ومناخاتهـا. كذاك تأثرت روايتي بالسـينما منـذ الصمت والمطر حتى الرحيـل بين السـهم والوتر وبخاصـة من حيث مشـاهدها المتقطعة وانتقالاتها السريعة. كذلك تأثرت بالرسم ليس فقط في اعتماد الصور، بـل في صياغـة الجملة واسـتعمال المفـردات»[2]. وقد وظـف فعلاً في

(1) – أسعد محمد علي: أثر الموسيقي في أدب جبر، ص: 87

(2) – حليم بركات (حديث)، مجلة الطريق، عدد 3/4 (1981) ص: 268

نصوصه ما اختزنته الذاكرة من ألحان وتوقيعات وأغان.

فقد اسـتلهم البعد الموسـيقي في أكثـر من موقع في القمـم الخضراء (ص129-105 مثـلاً) ووقف عند تجربة موسـيقى عظيم هو شـوبان (ص:181). وسـيصبح الأمـر أكثـر اتسـاعاً وعمقاً في عـودة الطائر إلى البحر, فالعنوان نفسه مقتبس من سيمفونية للموسيقي الألماني فاغنز هي سـيمفونية الهولندي الطائر التي ظل النـص مرتبطاً نحوها العام حيث: «تخترق موسـيقى السيمفونية التاسـعة أصول الأشياء وتمتزج بعواصف فاغنز وجلجلة دان طوماس (ص: 162), وقد كلله بالأسطورة والخرافة ليبث فيه أصدائها ويكثف البنيات الثقافية. إن استغلال البناء الموسيقي خاصة سيمفونية الهولندي الطائر لفاغنز والكونشرتو الثاني لرحمينوف أو السيمفونية التاسعة في عودة الطائر إلى البحر جاء لخدمة التعبير الرمزي وتخصيب المادة الروائية بناء ومعرفة.

ويبدو التأثر بالموسـيقى واضحاً في رواية بـيروت بيروت لصنع الله إبراهيم. فقد تخللت عدة مظاهرها فقرات حكائية وانعشت منطقها المفعم بالموت وجنون الحرب وأخرجته من رتابته وهذه بعض الأمثلة:

فيروز في المقطع الخماسي الأخير من أغنية زهرة المدائن:

الغضب الساطع آت

الغضب الساطع آت وأنا كلي إيمان

من كل طريق آت (ص: 82).

أغنية مذنب الفرنسـية, موسـيقى الأغنية هي التي اقتبسـت منها

أغنية فيروز الشهيرة حبيتك في الصيف (ص:83)

فيروز أم (أم كلثوم)؟ قلت: باخ

ضحك وهو يقلب في مجموعة من الأسطوانات:

هذا هو سر فشل اليسار العربي. الجري وراء الثقافة الأوروبية والانفصال عن الشعب.

قلت، محتجاً:

باخ ملك للجميع

التقط إحدى الاسطوانات قائلاً:

ما رأيك في شيء معاصر قريب من باخ من الموسيقى العربية أيضاً؟

هل سمعت جاريت (ص: 167)

تابعت النقاش وأنا أنصت للموسيقى كانت قريبة الشبه بمعزوفات آلة القانون العربية. لكن بناءها كان مركباً. يتصاعد بين الحين والآخر حتى ليوشك أن يبلغ الذروة. وعندئذ يتراجع، إلى نقطة البداية، ليبدأ محاولة جديدة لبلوغ القمة (ص: 168).

تتكرر الآهة البشرية المصاحبة لنغمات البيان. وكان الخدر قد سرى في ساقي. وازداد إحساسي بالموسيقى إرهافاً (ص: 170).

تخترق المعرفة الموسيقية النسق الروائي هنا، وتخرجه من رتابة السرد لتنزع إيقاعاً خاصاً بناء ودلالة.

وفي شرف استخدم صنع الله إبراهيم تقنية البناء المتناوب للصورة والصوت (بما فيه الموسيقى) لإفراز معان مختلفة. هكذا ترادف

بلاغة الموسيقى مكونات الخطاب الدلالية لتشكل مصدراً من مصادر المعلومات في الرواية. وهذه أمثلة:

- وخفض من صوت الكاسيت الذي كان يردد أغنية جديدة لوردة الجزائرية. ثم أغلقه تماماً وحاول تشغيل الراديو على برنامج للموسيقى الغربية كما لم يفته القيام بقليل من الإرشاد السياحي (ص: 14/15).

- شرف من الذين ضاقوا بالأغنية رغم أنه ساهم في تكلفتها. فمن يسمع أم كلثوم اليوم؟ كان يفضل بالطبع أغاني الشباب: من أول ماتخافيش أنا مش ناسيكي حتى تعبتيني قوي يا عمتي.. (ص: 63).

- هكذا تم الإعداد للمشهد الرئيس الذي ضمه هو وأصدقائه، سيد وزلطة وجمال، يتناولون البيرة ويدخنون جوانت الماريجوانا بينما يستمعون إلى أغنيات ساندرا ومادونا (ص: 67).

- كانت مناحة أمدت من أم كلثوم متمردة (ما تصبرنيش ما خلاص أنا فاض بي ومليت) ثم مستسلمة (على بلدي المحبوب وديني، زاد وجدي والبعد كاويني) إلى عبدالوهاب متسائلاً (يا وابور قل لي رايح على فين). وعبدالحليم حافظ متفلسفاً (مشاني زماني سواح) ومن شادية متدللة (سلامات سلامات يا غايب عني) وليلى مراد متأملة (من بعيد يا حبيبي بسلم) إلى أسمهان مستنجدة (يا حبيبي تعالى الحقني شوف اللي جرالي).. (ص: 143).

- انطلق عم حسن يغني أغانيه الصعيدية ثم ردد آخر أغنية خالد

عجاج التي أحبها:

في ناس بتحب تاخد كل حاجة

مع إنها مش محتاجة

وناس بترضى بأي حاجة

في عز ما هي محتاجة

فوجئت بسالم يردد بصوت أجش أغنية سميرة توفيق: أنا عاشق. وعندما وصل إلى المقطع التي تقول فيه: أنا عاشق يا صاحبي من زمان التفت نحوي.. (ص: 529).

نلاحظ من خلال هذه الشواهد أن الموسيقى والأغنية تلعبان دوراً وظيفياً في بناء المعمار الروائي، إذ تتوالى الإشارات إليهما باعتبارهما جزءاً من الحكاية وآلية من آليات توليد وتأطير المعنى. فهذه الاستخدامات الواقعية للنسقين تسهم في القيمة الدرامية للرواية وتوفير أبعاد رمزية وإحالية. وبذلك مكنت السارد من إيصال المعاني بواسطة مسافات كمية في التسجيل الصوتي لخدمة الصور الروائية: الصوت ذو قيمة لأن في إمكانه أن يسهم في القصة دون أن يأخذ أي حيز، فهو يساعد الحدث دون أن يعمل على إبطائه أو إعاقته [1].

هذا معناه أن الموسيقى التي لم تكن لها قيمة سردية في الرواية الكلاسيكية أصبحت عنصراً حكائياً بنيوياً يشتغل إلى جانب العناصر

(1) – يوجين فال: فن كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997 ص: 32.

السردية الأخرى. لقد اهتم صنع الله بدورها وقيمتها في بنية الحكي وفي توسيع دائرة المعرفة الروائية.

ومن أبرز الروايات التونسية التي تخلل بناؤها وصورها النسق الموسيقي رواية ونصيبي من الأفق لعبدالقادر بن الشيخ: وعندي أن البناء الهندسي لرواية ونصيبي من الأفق يعتمد أساساً على ما يمكن تسميته بالاتجاه السيمفوني في الموسيقى حيث نجد التقابل والتوافق في كل لوحة من لوحاتها واضحاً على مستوى اللوحة في حد ذاتها، كما نجده ربما بصورة أوضح إن نحن نظرنا إلى الرواية ككل لا يتجزأ[1].

تتتابع المقاطع السردية في هذه الرواية لتتناغم موسيقياً فيما بينها وتتكامل محطاتها يشد بعضها برقاب بعض. وقد تخللتها عدة مشاهد متوجة بالعزف الموسيقي، نقتطف منها هذا النموذج: وانقطع المذياع عن الإرسال لحظات ثم قال المذيع: إليكم الآن موسيقى نحاسية يليها عزف منفرد على الطبل فالبندير. لحظات انطلقت أثناءها الأنغام فدوت في فضاء المقهى دوياً مزعجاً لم يعبأ به الحاضرون ثم امتدت إلى الشارع الرئيس وامتزجت بوقع الأقدام وزقزقة عربة مملوءة رملاً يقود دابتها شاب جميل الشاربين دس في طيات الرأس المعصب مشموماً اصْفَرَّ يَاسَمِينُهُ يمشي والبسمة قارة ينشر التحية وفي قاع العين نشوة السعيد (ص: 88).

(1) – حسن الصادق الأسود، مقدمة الرواية ص : 16.

استخدم المؤلف الأصوات النغمية لتعزيز واقعية المشاهد وإخفاء الكيان الدرامي والتأثير الشاعري عليها ذلك أن للصوت في الفيلم والسرد الروائي على حد سواء بعداً وظيفياً مهماً يدعم جو الإثارة في المشهد حيث: يعمل الصوت على تنمية عامل الأصالة في الصورة الخيالية. إذ تتضاعف فيها القدرة على الإقناع ويشعر المتفرج معها بالواقعية والطبيعية بتكامل العوامل الحسية للعالم الواقعي الحقيقي [1].

هكذا استعان بالموسيقى في خلق الجو الدرامي المنشود (استعمال درامي للصوت) مسجلاً الأصوات المسموعة التي تصاحب المرئيات والتي لها أهمية خاصة في السرد الروائي. وبذلك خلق صورة صوتية وربطها بالصورة المقروءة منطلقاً من مبدأ سينمائي يعتبر: الصوت من العناصر المهمة التي يجب عدم إغفالها أو إهمالها، فهو يسهم في زيادة التأثير العاطفي للمرئيات. لذلك يجب أن نستغل الصوت في دعم الصورة الفنية وأن نكسبه الصفة الدرامية، حتى يتحقق التكامل الفني بين الصورة والصوت [2].

إن المادة الصوتية الموظفة في المقطع السالف لا تعني شيئاً في ذاتها في استقلال عن سياقها النص، فأهميتها تكمن في هذه العلاقة السياقية التي أصبحت مصدراً لابتكار الصور المثيرة والدالة. لقد فُسح المجال

(1) – محمد علي الفرجاني: فن الشريط التسجيلي ص: 188

(2) – المرجع نفسه، ص: 218

هنا لكي تسيطر الموسيقى أحياناً لتعميق الصورة الروائية وإثارة جو خاص. ونلاحظ أن السارد ركز على الصورة أولاً، وعلى الموسيقى أحياناً أخرى حيث يقطع النسيج الحكائي بفواصل موسيقية، وبذلك يصوغ علاقة عضوية بين الأحداث السردية والوحدات الموسيقية. فوظيفة الموسيقى هنا الإيحاء بالمشاعر وليس الإفصاح المباشر عنها.

أما إدوار الخراط فلا يهتم بالحبكة وترتيب الأحداث بل: يكتب بما أسميه أسلوب القص السيمفوني. وفصول رواياته هي دائماً أشبه بالحركات في المقطوعات السيمفونية، التي يمكن أن تشكل كل منها عملاً فنياً مستقلاً في حد ذاته وتشكل في مجموعها عملاً متكاملاً. وسيمفونية يقين العطش مؤلفة من تسع حركات يمكن أن تسمع أو تقرأ وأن تستمع في النهاية، بكل منها على حدة. لكنها في النهاية كل متكامل يتشابك في إبداع فني محكم ليشكل في النهاية هذا العمل المتفرد. ويكفي أن نطالع عناوين هذه الحركات أو الفصول أو اللوحات لندرك مدى تكامل العمل وعمقه [1].

كذلك كُتِبَتْ رواية رامة والتنين: في شكل تاسوع أو تسعة مقاطع كالتاسوع الموسيقي الذي تؤديه آلات موسيقية. الخراط هو الآخر تناول شكلا مرناً ومتأثراً بشكل القصيدة السيمفونية: تنويع في الإيقاع، استطراد، تواصل. وتناول موضوعات عبر منظور أدائي جريء

(1) – فتحي أبو صبيعة: تفكيك الرواية، ص: 54

دون أن تخلو الرواية من استطرادات وإضافات ارتجالية عكست قيمة جمالية من قيم الفن العربي [1].

هـذه الرواية تسـتعير جماليات الموسـيقى وبناءها لأنها تسـاعد عـلى التعبير عن إمكانات رمزية لا تسـتطيع اللغـة التعبير عنها: لقد كانت الموسـيقى الفنية وسـيلة جديدة لدى المبدع للتعبير غير المباشر عـن النوازع الفردية وخصوصية الموقف الإنسـاني عبر أدوات صوتية توحي من دون إعلان أو إفصاح وتعمق الفكرة من دون توضيح وتؤلم بلذة فيكون من شـأن المشاعر المكتسبة خلال سماع الموسيقى إحالة اللحظـة الراهنة إلى زمن مطلق قد يربط الحـاضر بالتاريخ عبر رؤى صوفية يعجز المبدعون الآخرون عن تحقيقها عبر أدواتهم المباشرة[2].

ارتبطت الرواية بالموسيقى لنسج ألحان متشابكة: الغريب أن رامة والتنـين مرتبطة جداً بالتكنيك الموسـيقي. بل أريد أن أقول إن فيها ما يسمى بالشكل الدائري أو الصورة الدائرية، وهي موجودة في كل وجه من أوجه الأسـطوانات. إن اللحن الذي يُكَوِّنُ الأسـطوانة الآتية يكون موجـوداً، عادة في آخر الأسـطوانة التي تأتي قبلها، في الوجه السـابق من الأسطوانة، لفظاً، وقيمة، أعني السلالم الضيقة والتنين موجودة في القطعـة التـي تأتى قبلهـا، رامة نائمـة موجـودة في القطعة التي

(1) – أسعد محمد علي (حوار) الزمان (لندن) العدد383 السبت/ الأحد 24-25/7/1999 ص: 11.

(2) – أسعد محمد علي (حوار)، المرجع نفسه

قبلها.. وتقال كجملة، وكقيمة، كانتظار لها. وبعد ذلك، فإن كل جزء من الأجزاء يفتح ويختتم بنفس القيمة الموسـيقية، بنفس الموضوع -الموقـف- الموسـيقي. وهذه تركيبات موسـيقية صرفـة. أتصور أنه يَبْنِيهـا فعلاً على فكرة أن كل جملة تركيـب وتصميم وبناء معماري، وأن فيها نسقاً ضوئياً ونسقاً موسيقياً. موسيقياً، وليس سمعياً. ما الفرق الذي أريد أن أوضحه بين موسـيقي وسـمعي؟ إنه ليس مجرد صوت، إنما التوافق النغمي قائم: الهارموني، التناسـق أو الانسـجام النغمي، أو الكاونتربوينـت، تقابل النغمة مع نغمة أخرى. أو تصارع مجموعـة من الموتيفات وعودتها مع بعضها البعض. هذا باسـتمرار قائم. وبعد ذلك فإن كلامه عن الموسيقى دائم، في كل الرواية [1].

إن الحديث عن الموسـيقى يحتل حيزاً مهماً مـن الخطاب الروائي، ممـا يعزز فرضية الانفتاح عـلى هذا الفن الشـائع ودوائره المختلفة. كذلك الزمن الآخر: غنية بفروعها الثانوية وإيقاعها السريع، والقانون الـذي سـتتضافر فيه المعطيـات الروائيـة وتتحرك من خلاله سـوف يتفـشى بقوة في كل باب جديد كمـا لو كان العمل الإبداعي كله يتكون من مجموعة كبيرة من الدوائر المتداخلة التي تتحرك بحيوية شـديدة مكونـة لتشـكيلات غنية، ويتشـكل البناء الموسـيقي في انسـيابيته،

(1) – بدر الدين: دعوة لقراءة رامة والتنين ضمن: صوت صارخ في الشوارع قراءة في أعمال الخراط، إعداد وتقديم أمجد ريان ص: 93.

وتقطيعاته وتقاسيمه وتشكيله الزمني[1].

هكـذا تخلـق الرواية عـدة محطات موسـيقية مكثفـة تُكَلِّلُها ظاهرة صوتية لافتة للنظر، ويتعلق الأمر بتبئير وتكرار حرف محدد: إن إبراز حرف أبجدي يتكرر في كل كلمة بامتداد مقطع كامل سيكثف الحركة الموسيقية النشطة للغة الروائية بشكل ملحوظ، كما ستتناثر في أحيان أخرى بروزات صوتية للحروف أيضاً، ولكن بشكل أقل حدة في مواضع أخرى ولكن التفتق العفوي الإلهامي سيكون سائداً حينئذ [2]. وهذه نماذج:

- تنهمر هبّات الوهج من مهجتي وتَهْمِي في غير هينة، همس السهوب إِلَيَّ، ليس تلهية عن الهوان وليس فيه نهي عن النهار (ص: 94).

- سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتُسَوِّر سَمَادِيرَه، تسـتجيش سلاح السطوة المسنون على سـنمة فينوس المستديرة بين عَسَالِيج الاستسرار السلسلة.. (ص:164)

- أصغـو إلى غنج أغاريدك الغزالة، وإلى دغدغة الغيد في غلالتك، أفغم ثغرك الرغد، وفي مناغاتك غفران لكل النزعات والمغامر (ص:368).

نلاحـظ من خلال هـذه الشـواهد المقتطفـة من محطـات سردية مختلفة في الزمن الآخر: إن مقاطع الإصاتة تلك سـوف تشكل مناطق ارتـكاز خاصة تثير لدينا حاسـة بأهمية الجانب الموسـيقي للغة من

(1) – قراءة في رواية الزمن الآخر لإدوار الخراط ص:183

(2) – المرجع نفسه ص: 183

حيث الطاقة النغمية[1].

وطبعاً فهذا الصنيع من ملامح التأثير بالموسيقى: الإيقاع في أسلوب القصة الحديثة والإلحاح على ترديد ألفاظ أو عبارات في ثناياها، صدى للفن الموسيقي[2].

وهناك روايات أخرى اسـتعارت آليات الموسـيقى ووظفت إبدالاتها المختلفة منها رواية الضوء الهارب لمحمد برادة، وهذه شواهد منها:

- رفع يده مشـيراً إلى الأوركسترا لتبدأ العزف وابتسم ليشجعها على البـدء في خلع ثيابهـا. تحركت لتناغم خطواتها بإيقاعات الموسـيقى التي انطلقت بطيئة قبل أن تتنامى.. (ص:32).

- كلما سمعت مقطعاً من قصائد الملحون أو أغنية بربرية أو عيطة مـن الحوز، أو شـاهدت رقصـات أحـواش.. خلال تلك اللقـاءات مع أهازيـج الجنوب كنـت أُفَاجَأُ بقلبي يخفق عالياً فيما جسـدي يتنمل وأنا أغوص فيما يشـبه الانخطاف، كنت أريد أن أحس الرعشـة ذاتها وأنا أسـتمع إلى العيطة الجبلية أو الموسـيقى الأندلسـية التي تشدني إليها ألفـة أطـول (ص: 71). تحرض الأغنية هنا -كبعد موسـيقي- باعتبارها معيناً سردياً أو ملفوظاً يتوالد نَصِّياً عبر مونتاج سـمعي- مقروء يهاجم آذاننا بسـيل من المؤثرات الصوتية تعمل على مسـتوى

(1) – المرجع نفسه: ص: 193

(2) – يحي عبدالدائم : تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة ، فصول عدد 2،1982 ص: 155

لاوعي السارد. إن الموسيقى/الأغنية توحي بعواطفه الباطنية وتحدد ملامح شخصيته.

هكـذا يجاور المؤلف بين الكلمات والمؤثـرات الصوتية التي تلتقطها مخيلة القارئ لخلق مصادر متنوعة للمعنى يفرزها الإطار التخييلي. وبذلك تميل الأنسـاق الموسـيقية والأصـوات المختلفة لتوسـيع دائرة الصـور الروائيـة خارج حـدود القول المكتـوب ولزرع الحيـاة في بنية السرد: العالم الخالي من الصوت عالم غير حقيقي من عدة وجوه[1].

واللافت الانتباه، هنا، تشابك الصوت مع المكان (الإيحاء بالموقع) إذ يدمجه الكاتب كجزء من السيرورة الواقعية داخل بنية المتخيل. ويسمُ هذا الطابع روايات برادة الأخرى.

وفي وردية ليل استفاد إبراهيـم أصلان: من منجـزات فنون أخرى كالتركيز والإيحاء في القصيدة الشعرية، واستعادة تعبيرات موسيقية تتعمد تكـرار ألفاظ كهربية تكشـف أبعاد المعنى المختبـئ، والتقطيع في السرد، والاسـتغناء عن تتابع جزئيات الحـدث..[2]. تتضمن الرواية خمس عشرة موتيفة أو لحناً روائياً يجسد واقع المدينة: هذه الموتيفات القريبة من ألحان السوناتة تشكل تنويعاً ولحنية متوازية ومتقاطعة تتضمن المعنى والقصد للخطاب الروائي[3].

---

(1) – لوي دي جانيتي: فهم السينما (الصوت)، عيون المقالات، الطبعة الثانية، البيضاء 1990 ص: 24

(2) – عبدالرحمن أبو عوف: قراءة في الرواية العربية المعاصرة، ص: 49

(3) – المرجع نفسه ص: 50

إلى جوار ذلك استخدم أصلان أسلوب الحديث عن الموسيقى واللحن والأغنية لتطعيم السرد بمظاهر الواقعي، وهذه نماذج:

- اشتغلت مدرساً للموسيقى ومازلت حتى هذه اللحظة التي نحن فيها، وإن كان لا ينوبني من ذلك مليم واحد لأن المصاريف والمسـؤوليات كبيرة جداً. وأنا الذي دربت كل الملحنين والمطربين الذين تسمع عنهم وخصوصاً على ألحان عبدالوهاب القديمة والربيع وأول همسة لفريد (ص:22).

- أحببتُ الشيخ لأنها كانت تحبه وتلبس له القميص على اللحم وهو يقسـم لها على العود ويغني (لما أنت ناوي) (اللي انكبت) وهي ترقص له (ص:101).

كما اسـتخدم -مـن خلال جملـة قصير مركـزة- ظاهـرة التكرار والتوازي الصوتي والجناس والمقابلة لبناء موسيقية النص وانسيابه الشـعري: ويكتفي أصلان بالحـد الأدنى من السـرد والحد الأدنى من الإفصـاح، إلا أنـه لا يخفق في جـلاء معالـم روايته وقصصـه وإبانة معانيها العميقة[1].

وبذلـك تحرر النص من مرجعيته السردية المألوفة ليضيف أنسـاقاً جديـدة تتحـول إلى متوالية من الأقوال المنسـابة تجـري على أكثر من مستوى متداخلة مشابكة للسيطرة على الواقع النصي واكتساح دوائر سردية متعددة.

---

(1) سمير اليوسف: عصافير النيل، كتاب في جريدة الصباح (المغرب).

وتعتمد رواية موسم الهجرة إلى الشمال: على بناء يشبه إلى حد كبير البناء الموسيقي، فيها اللحن الأساسي هو مصطفى سعيد، وتنويعات على اللحن تعطيه البعد الثاني، الهارموني تناغم أو تبرز اللحن الأساس وتعمق تأثيره في النفوس. لقد كان مصطفى سعيد في لندن هو الشرق في مواجهة الغرب. لم يزل مصطفى سعيد مثالاً للشرق، فهو لم يتخلص تماماً من شرقيته-التي تمثل هنا الانتقام ولذلك وصفه القاضي بالخواء الروحي. والمعادل لمصطفى سعيد على مستوى البيئة هم سكان القرية الذين يعيشون حياتهم التقليدية، ويأتي مصطفى سعيد بعد تغيره، ليحدث فيهم ما يريد من التغير الذي يعمق الإحساس بالبيئة ويهيئ الذهن للمأساة القادمة على الطريق[1].

كما استثمرت بعض الأغاني وإيقاع الموسيقى السودانية في تضاريس السرد. وهذه نماذج:

- السواق الذي كان صامتاً طوال اليوم ها قد ارتفعت عقيرته بالغناء. صوت عذب سلسبيل لا تحسب أنه صوته. يغني لسيارته كما كان الشعراء في الزمن القديم يغنون لجمالهم:

دركسونك مخرطة وقايم على بولاد

وغير ست النفور الليلة ما في رقاد

وارتفع صوت آخر يجاوبه.

(1) – عبدالبديع عبدالله: الرواية الآن، ص: 134

نَاوِينْ السفر من دَارْكُولْ والكمبو

هوزز رأسه فرحان بالسفر يقنبه

أب دومات غرفن عرقة اتنادن به

ضرب الفجة وأصبح ناره تاكل الجنبة

ثم نبع صوت ثالث يجاوب الصوتين:

وأُوحِيحِي وَوَا وجع قلبي

من صيدة القنص الفترت كلبي

القاري العلم من دينه بتسلي

والماشي الحجاز من جده بتقلبي

نحن هكذا أوكل سيارة تمر بنا طالعة أو نازلة، تقف حتى اجتمعت قافلة عظيمة، أكثر من مئة رجل طعموا وشربوا. ثم تحلقنا حلقة كبيرة، ودخل بعض الفتيان وسط الحلقة ورقصوا كما ترقص البنات.. (ص:116/115)

ثمة وحدات موسيقية وغنائية مختلفة موزعة في بنية النص الحكائية لأن الطيب صالح اختار لروايته شكلاً منفتحاً على أدوات متباينة.

وهذا الملمح السردي نجده أيضاً عند جمال الغيطاني: وقد حفلت روايات الغيطاني أيضاً ببعض المقطوعات الغنائية الشعبية الشائعة أو تلك التي ابتدعها المؤلف وفق الأسلوب الشعبي في الابتداع. ولعل تضمين هذا الغناء يرتد أسلوبياً إلى السير الشعبية التي طالما رددتها ألسنة الرواة في المقاهي المصرية إلى عهد قريب. ولقد كان لهذه القصص

بمـا يصاحبها من غناء سـاذج بسـيط وموسـيقى فطريـة الفضل في تغذيـة عاطفة الشـجن الشرقي والشـعبي القريبة مـن النفوس. وقد بـدت الأغاني الموظفة في روايات الغيطاني ذات مضامين تتصل مباشرة بمـا تطمح الشـخصية أن تعبر عنه، وهي مضامـين لم تخرج عن أحد أمرين: أمَّا أولهما فمضمون ثوري نضالي تشـيع منه عاطفة الحماسة حيث ظهرت المقطوعات التي تمثله في خطط الغيطاني. أما ثاني هذين المضمونين فيصب في دائرة الشـوق والحنين الانفعالي لأيام جميلة تَوَلَّتْ بسبب من الغربة عن مسقط الرأس أو تعاقب الزمن على الإنسان باتجاه الهرم وضياع أحلام الشـباب. ولقد ترددت هذه الأغنيات على لسان كل من والدة الراوي ولور في التجليات وعلى لسان إسماعيل في الزويل.[1].

هكذا استعار الغيطاني هذا العنصر السردي لتغيير مجرى الخطاب والتنويـع في مسـتوياته التلفظيـة مـع الحرص عـلى جماليات النص الروائي واشـتراطاته المُقَنَّنَـة لربط النص بمحيطـه الخارجي. وبذلك تمكن من توظيف السـلطة الرمزية للأغنية وللنسق الموسيقي كقالب إحالي على الواقع وكبؤرة تشع منها جوانب وظيفية من المادة الحكائية.

وهذا ما نصادفه كذلك في أعمال الربيعي، فرواية خطوط الطول خطوط العرض، مثلاً تستثمر النسق الغنائي بشكل لافت للنظر وهذه أمثلة:

– ويضحـك غيـات داود بحنجـرة ملعلعـة ثم يمـدد يـده إلى جهاز

(1) – مأمون عبدالقادر الصمادي: جمال الغيطاني والتراث، ص: 205

الكاسـيت ويضغـط على الشريط المـودع فيه فينفجـر بالغناء. كانت أغنية فرنسـية حملتها معها سـعيدة بنت المنصف ذات يوم ليستمعا إليها معاً عندما يكونان في السيارة، بينهما المتنقل كما كانت تسميها. ولم يكن غيـاث داود يفقه كلمة منها رغم طربه للصوت الدافئ الذي يغنيها. لذا شرحت له معانيها، ترجمتها له كلمة كلمة.. (ص:107).

– استلّ (الشريط) ووضعه في الجهاز ثم كَبَسَهُ بطرف أصبعه، وبعد لحظات جاءه ذلك الصوت المُخَضَّب بالعطر والحنين ليذكره بأن لبنان كان جميـلاً يومـاً، وكان آمناً، وكان مَثَلاً، ولكنهم جاؤوه، وسـحقت أقدامهم الكبيرة كرمه وزيتونه.

(تذكرتك يـا عليا وتذكرت عيونـك

يخرب بيت عيونك ياعاليا شو حلوين) (ص:110).

– وحفظت منهم أسماء كل المغنين، وعرفت كيف تميز بين أصواتهم، الـدفء في صوت حسـين نعمة، والحنان في صوت فؤاد سـالم، والبَحَّة في صوت فاضل عـواد، والأنوثة في صوت أنوار عبدالوهاب. هكذا بدأت تشخص الأصوات وتعرف مميزات كل واحد منها، كما تعلمت منه أن تسأله بصوتها الأخن وبتلك الكلمات العراقية اللذيذة: (شلونك عيني؟ شلونك كَلبي؟) (ص: 123).

– هل عندك أشرطة لأغان من بلدك؟

و أجابها: بالتأكيد

إنني لم أسمع إلا ناظم الغزالي وتلك الأغنية التي تبثها إذاعتنا في فترة

الصباح، فأطرب للحنها دون أن أفهم أية كلمة منها.

واستخرج شريطاً، ووضعه في الآلة وهو يقول:

سأسمعك أغنية تمزج ما بين القديم والحديث، أو إن شئت الدقة أنها أغنية قديمة بتوزيع حديث.

وهتفت:

رائع. أحب هذا النوع من الأغاني.

و إن لم تعجبك سأسمعك أغنية تونسية

دعنا من الأغاني التونسية الآن، لنسمع أغنيتك أولاً.

وبدأت آلة التسجيل بإطلاق الأغنية، وحاول أن يراقب صداها في وجه زينب عزوز، ولكنه لم يستطع أن يتمعنه جيداً. ومع هذا فقد كان موقناً أنها تُصْغي باهتمام، فراح هو الآخر يدندن بكلمات الأغنية، وحاولت هي أن تقلده، ولكنها لم تفلح في ذلك، لذلك أخذت تطلق قهقهة عالية كلما فشلت في تقليده (ص:214).

نلاحظ أن الربيعي وظف نسق الأغنية بمستوياته المختلفة (صوت، أداء، تأثير..) بشكل مكثف لترهين الأحداث وتحديد مرجعيات الأمكنة والشخوص وتغيير مجرى السرد. واللافت للانتباه أيضاً أنه ألحق الشريط المسجل بروافد السرد الروائي وأصبح جزءاً وظيفياً منها في إثراء الرؤية وتكثيفها. لقد تَمَّ تفريغ ونقل مضمون أشرطة مسجلة إلى بياض الورق وهذا ما نجده في رويات عربية أخرى كرواية الطاهر وطار اللاز، الكتاب الثاني (وذلك في الصفحات 99-66-65-64).

جاءت الأغاني، هنا، مرافقة للمشاهد السردية لمضاعفة الحدث الدرامي وتبئير عناصر الموسيقى وتفعيل مجرى السرد.

وعليه، فإننا نستنتج أن الرواية العربية الجديدة لا ترتكن إلى نظام قار في عملية التسريد، بل انفتحت على مخزون الذاكرة الثقافية لاستيعاب عدة أشكال خطابية واستقطاب أشكال معرفية حديثة لتخصيب النسق الروائي وتنويعه. ويُشكل النسق الموسيقي بامتداداته المختلفة (غناء، أداء، لحناً..) رافداً من روافد البناء والمعرفة الروائية ومظاهر الهارمونية: الهارموي هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة[1].

---

(1) – سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي، نزوى (عمان) عدد 15 يوليو 1998 ص: 131

الفصل الثالث

الرسم والفنون التشكيلية

تتعدد مرجعيات السرد الروائي العربي الجديد. ففضلاً عن الصورة الفوتوغرافية، الخطاب الصحفي، الرسائل، المذكرات، الشعر، الموسيقى... إلخ، نجد أيضاً الرسم والفنون التشكيلية بسبب قوة الصلة بين الرواية والفنون المكانية[1] لأنها تجعل -هي الأخرى- الصورة مرئية، مما يجعلها مرتكزاً للرؤية البصرية المتخيلة. يؤكد هنري جيمس أن: «المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة، لا فرق بينها وبين لوحة المصور أو الرسام»، لذا فهو يرى ضرورة تأكيد التشابه بين الرواية والصورة وبين فن الروائي وفن المصور[2]، كما يعتبر: «الرواية عملاً فنياً يضارع فن الرسم ويعمد إلى التقريب بين النص المتخيل واللوحة المرسومة، لذلك يصدر كتاباً بعنوان: عن الرواية باعتبارها فناً من الفنون الجميلة»[3]. ويرى كونراد، أيضاً، أن الرواية: «كي تحقق ما تصبو إليه من تأثير ونجاح، عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس، باستخدام التشكيل واللون وغيرهما»[4].

(1) – الفنون التشكيلية والرسم فنون مكانية، والموسيقى فن زماني والمكان فيه غير موجود، أما المسرح والسينما زمانيان ومكانيان.

(2) – نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ت: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة العامة المصرية للتأليف و النشر، القاهرة ط1، 1971ن ص: 38

(3) – علي نجيب إبراهيم : جماليات الرواية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، ص: 38

(4) – نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، ص: 46

وقد راهنت مدونة الخطاب الروائي العربي الجديد على تحطيم الجسور بين عالمها وعالم الرسم بصفة عامة مستفيدة من تقنياته ومن آليات تشكل خطابه البصري. ولعل التجربة المكتنزة لهذا الملمح السردي والمؤشرة عليه تتجسد في نصوص عبدالرحمن مجيد الربيعي التي لم تتخلص من رواسب تكوينه في مجال الرسم حيث نال شهادة البكالوريوس في الرسم عام 1968، فكتاباته نابعة من صلب التجربة الفنية. يقول في هذا الصدد: «من الممكن أن أقول بشيء من الدعابة: إنني رسام، فشل في معانقة اللون، فعوض فشله بمعانقة الكلمة، وهذه حالة ساهمت في منحي حماية أعتز بها، بدأت أتعامل مع الأحداث والناس وأراهما بعين رسام. ولذلك حاولت أن أوظف معلوماتي وقناعاتي في الرسم ضمن البناء القصصي، وانعكس انبهاري بهذا الأسلوب في الرسم أو ذاك على أعمالي القصصية، كل قصة في زمن كتابتها. وأستطيع أن أذكر أمثلة على ذلك. لكن الأثر الباقي من الرسم -رغم تخلصي التدريجي من هيمنته الأولى- يتمثل في اهتمامي الجاد بشكل القصة وبوحدات تركيبها. وكما يدخل اللون والخط والمساحة في علاقة جديدة داخل اللوحة الفنية، أصبحت القصة تتشكل عندي على أساس من هذه المكونات. لنأخذ قصة مثل النساء كمثال قريب. إن بناء القصة اعتمد على تشكيلة من مقاطع أربعة،

ولو حذفت مقطعاً واحداً منها لاختل توازن القصة كلها»[1].

ولا يقتصر الأمر على نصوص الربيعي القصصية التي أفادت من إنجازات الفنون التشكيلية والرسم: «التشكيل قد دخل كعامل أساس في بناء وتكوين الكثير من قصصي، ومنحها سمة أقرب إلى أن تكون خاصة، اعتمدت على التقطيع وإيجاد العلائق والربط بين هذه المقاطع، شأنها شأن اللوحة الفنية تماماً»[2]. بل امتد هذا الوعي التشكيلي إلى رواياته، يقول في هذا الصدد: «عمر تجربتي الروائية سبع عشرة سنة، حصيلتها خمس روايات ورواية سادسة أنكب عليها الآن، وفي هذه الرواية لم أستطع أن أعزل نفسي عن مؤثرين أساسين يشكلان العمود الفقري لتقنيتها وهما الرسم والشعر»[3]. فهما يشكلان دعامة أساس من دعائم السرد ومنطقه الداخلي: «إن الرسم والكتابة اللذين يراهما بول كولي شيئاً واحداً هما المتداخلان المتعانقان المقترنان المتكاملان في نصي عامة والروائي منه خاصة»[4]. فالقارئ مطالب لاستيعاب البنيات الدلالية العميقة للنص أن يستحضر تقنيات وقواعد الرسم: «وأعتقد أن من يحاول قراءة نص لي دون أن يضع تقنية الرسم أمامه لن يكون في مقدوره أن يصل إلى هذا النص، وأن مسافة ما ستظل

(1) – عبدالرحمن مجيد الربيعي : الشاطئ الجديد، الدار العربية للكتاب 1983 ص: 38 و 39
(2) – المرجع نفسه، ص: 39
(3) – عبدالرحمن مجيد الربيعي: من النافذة إلى الأفق، قراءات ومواقف، ص: 18
(4) – عبدالرحمن مجيد الربيعي: الخروج من بيت الطاعة (شهادات) ص: 204

بينهما، هو وهذا النص»[1]. لذلك تخترق نصوصه بعض أنماط التعقيد البنائي والدلالي وأشكال من الرسم باللغة والألوان والظلال: «وإن نقل تقنية اللوحة إلى تقنية القصة مسألة ليست سهلة نظراً لاختلاف الأدوات، في اللوحة خطوط وألوان وتكوين، وفي القصة كلمات وأشخاص وموضوع، لكن الاشتغال الجاد من شأنه أن يجد علاقات متداخلة أوثق ما بين القصة المكتوبة واللوحة المنجزة في حجم معين وبألوان وخطوط معينة. هناك التقاء في التكوين بالنسبة للوحة والموضوع بالنسبة للقصة، ثم تأتي التفاصيل وأحياناً تفاصيل التفاصيل، وهناك لوحات تقص علينا، وقصص ترسم لنا»[2].

حين يكتب الربيعي رواية ما، يتعامل معها كأنها لوحة ويضمنها معارفه في هذا المجال: «أذكركم في البداية بأنني فنان تشكيلي، ولذلك فأنا معني بالصورة. أكتب وكأني أكون لوحة. أجمع تفاصيلها في داخل (إنشاء اللوحة) هذه. حتى أن انبهاري بهذه المدرسة التشكيلية أو تلك انعكس على قصصي المبكرة التي كانت تطبيقات كتابية على الرسم بشكل واضح»[3]. وهذا ما نلمسه -مثلاً- في الأنهار[4] فالشخصية المحورية رسام: «إنني مريض بالرسم.. ولا أستطيع أن أتصور الحياة

(1) – عبدالرحمن مجيد الربيعي: الخروج من بيت الطاعة (شهادات)، ص : 276
(2) – المرجع نفسه، ص: 276
(3) – عبدالرحمن مجيد الربيعي: الخروج من بيت الطاعة (شهادات) ص : 287
(4) – عبدالرحمن مجيد الربيعي : الأنهار دار العودة بيروت ط 2، 1997

مجردة عن الفرشاة واللون» (ص:29)، قدم معرضاً شخصياً مستمداً من ملحمة جلجامش حيث حول هذا العالم الشعري الموسوق إلى خطوط وألوان: «جلجامش.. المتوحد.. الصاخب.. المفجوع.. ها هو حي وماثل.. أنكيدو.. عشتار.. خمبابا.. البحث.. لقد أمسكت به أخيراً.. ووقته في ثلاثين لوحة ذات أحجام متساوية، تنتظر الإطارات فقط حتى تصبح جاهزة للعرض، وعندما قارنت لوحاتي بلوحات رسمها فنانون آخرون قبلي عن جلجامش أيضاً ازدادت فرحتي، اتسعت حتى اهتز لها كل عصب في جسدي، لقد تخطيتم كثيراً.. ومنحت الخطوط والألوان حرارة الفكر وعمق الإدراك للملحمة وعالمها.. على عكس ما صنعه الآخرون حيث لم يقدموا غير قيم تزيينية باهتة» (ص:227).

لقد أتقن وأبدع في مشروعه الفني هذا لأنه أعاد قراءة الملحمة وتشبع بها واكتشف أبعاداً جديدة ورسمها في أكثر من تخطيط: «إذ رسم أكثر من مائة تخطيط، ولكنه لم يتوصل إلى نتيجة. ولذا عاد إلى قراءة الملحمة، والتشبع بها. وفي كل قراءة كان يكتشف أبعاداً جديدة مر بها عابراً من قبل. وتلح عليه رغبته في أن يمنح هذا الكائن الأسطوري سمات معاصرة، مصادراً ألا يكون عمله مجرد تسجيل فوتوغرافي سريع لعالم الملحمة وأبعادها» (ص:243). وبفعل إعجابه الشديد بالملحمة لم يكتف بالرسم، بل أقحم عدة مقاطع منها داخل السياق السردي وأصبحت جزءاً منه (ص 219 مثلاً). إلى جانب ذلك تحدث السارد عن الأعمال الفنية والمعارض في أكثر من محطة سردية، مما

يؤكد أولوية انشغاله بالمجال الفني، والشاهد التالي يؤكد ذلك:

-«قلت:

افتتاح أي معرض موعد للقاء الأصدقاء.

ثم زحفت نظراتي إلى ساعتي لأتأكد من الوقت.

عندما دخلت قاعة العرض وجدتها مكتظة بالمدعوين والفنانين المساهمين بالعرض. وبحثت عن وجوه الأصدقاء، فكان أول لقاء لي مع ابتسامة خالدة عمر الأخوية التي افتقدتها زمناً. سألتها عن أعمالها فأرشدتني إلى ثلاث لوحات علقت جوار بعضها، تفحصتها بعض الوقت، فسألتني:

-هـه ما رأيك ؟

وشربت ملامح وجهها الصديق قبل أن أقول لها:

- أتريدين الصدق؟ يخيل إلي أنك ما زلت في حدودك المدرسية، وإن طال بك الوقوف في هذا الوضع ستكون النتيجة ليست في صالحك. الفنان يجب ألا يكون وجلاً في فنه، عليه أن يقتحم كل الصعوبات.

وهزت رأسها موافقة على تشخيصي، ولكنها قالت:

- ما زلت في نفسي الرغبة المتأنية للبحث والاستقصاء، لم أستكملها خلال سنوات الكلية الأربع.

- ولكن حذار من أن تجعلي هذه الرغبة المتأنية كما تسمينها قيداً يحد من انطلاقتك الأسلوبية.

واستمرت في القول موضحة وجهة نظرها:

إن الكثير مما أشاهده اليوم من أعمال فنية لا أحس به ولا بأصالته، انظر إلى اللوحات المعلقة في هذه القاعة على سبيل المثال ستجد أغلبها نسخاً وتقليداً فقط.

قلت لها:

- في رأيي أن هناك موجة من الفن المتوسط المستوى هي التي تشكل الأغلبيــة، وكلما نظرت إلى لوحة خيل إليك أنك رأيتها من قبل. الســبب هو أن بعض الرسامين يستسهلون نقل التجارب والأشكال، والمجلات الفنية متوفرة والحمد لله.

- كيف الخلاص إذن؟

- قد تســقط كل هــذه الأعمال، وهذه مســألة جــد اعتيادية، ولكن وسط هذه الطحالب ينمو النبات الأصيل.

- وتجربة الإفادة من الفن الإسلامي مثلاً؟

- كانت موضة أيضاً، كلها موضات، إذا لم تكن نابعة من وعي عميق لــدى الفنان. عــشرات تصوروا الفن الإســلامي مجرد قبــاب ومنائر. والزمن من أين مضى منذ الواسطي وحتى اليوم؟

الفن الإســلامي عندما خرج من الجزيــرة العربية لم يكن يحمل أي تقليد، ولكن شخصيته وضحت وتبلورت بفضل العالم الآسيوي وعالم البحــر الأبيــض المتوســط، وهذا ما يؤكــده كل من كتبوا عــن التاريخ الإسلامي. وعندما نبدأ التعامل معه يجب ألا يكون هذا التعامل نسخاً فقط.

قالت:

- في الحقيقة إن موروث هذا البلد غني بالفن.

- بكل تأكيد» (ص: 205-204-203)

لقد آثرنا إثبات هذا الشاهد بكامله -رغم طوله- لأبرار كيف يقتحم الحديث عن فن الرســم السرد الروائــي (خاصة في أوراق صلاح كامل) ليســتوعبه ويجعله تابعــاً له. وتكمن أهمية الشــاهد أيضــاً في كونه يتضمــن عدة حقائق عن هذا الفن (قديماً وحديثاً) ورؤية الســارد له (رؤية حداثية) ورؤية رســامة أخرى تشــاطر بعد آرائــه رغم أنها ما تزال مقيدة في حدودها المدرسية ومازالت في رحلة البحث والاستقصاء التي لم تستكملها خلال السنوات الأربع بالكلية.

نموذج آخر:

-«أتدرين أن أستاذ الألوان يقول عنك بأنك لا تصلحين للرسم، وكان عليك أن تدخلي كلية الآداب؟

فأجابت متذمرة:

إنه فنان كبير، ولكن كأي حرفي ماهر قضى في عمله سنوات طويلة.

ثم أضافت:

ورأسه غائب في لوحاته، ولذلك أشك كثيراً في شخصياته.

أنا أرى عكس ما ترين، وفي نظري أن العطاء الفني العظيم هو قدرة فطرية، والممارســة تصقلها فقط، وأستاذنا هو التجسيد الحي لرأيي هــذا، ولو انتهت حياته لكانت مأســاة كبيرة للفن العراقي الذي خسر

منذ سنوات قطبه الآخر جواد سليم.

ورن صوتها الحاد قائلاً بمرارة:

- أوه لا تذكرني به، إنني أقدره، ولو كنت أعرفه شخصياً لربما انتحرت كمداً عليه. لقد قرأت يومياته، وكأنني أقرأ شعراً لأراغون عن الحرية وعيون إلزا. إنها عالم من الطيبة والألوان والألفة نقيض أستاذنا تماماً بخشونته البدائية وهمجيته» (ص: 119/188)

يتضمن الحوار الثنائي معلومات مهمة عن شخصيتين فنيتين بارزتين في المشهد الفني العراقي المعاصر (أستاذ الألوان-جواد سليم) ويبرز اختلاف طبائعهما النفسية، وقد جاء ليعزز السرد الروائي ويصوغ، بالتالي، رافداً من روافده السردية والمعرفية.

وسيتواصل هذا الحوار بين الشخصيتين حول شخصية جواد سليم ثم حول الأستاذ وحول الفن، كما يتبين لنا من خلال هذه القرائن النصية: «يكفيه (جواد سليم) أنه قدم نصب الحرية أهم أثر فني حديث في العراق. ثم ضحك وهو يقول بسخرية:

أتدرين أن أحد رجال الدين قد كتب ذات يوم مطالباً بتهديمه على أساس أن الأنصاب كفر، كما طلب إطفاء النار في نصب الجندي المجهول؟

قرأت هذا، وأعتقد أنه قد أفلح في طلبه الثاني؟

نعم ولو أفلح في الأول لكانت مأساة.

وعادت تقول موضحة وضعها:

ما أريد أن أقوله يا صلاح أن أستاذنا لم يكن موضوعياً عندما أشار

إلى وجوب دخولي كلية الآداب بدلاً من هذه الكلية، ولو كنت مقتنعة بهذا لتركت دراسة الرسم دون حاجة إلى نصيحته» (ص:121/120)

ويتوالى الحديث عن الرسم كوسيلة لمد الجسور بين الروائي والفني: «لم هذه الحدود القاسية بين فن وآخر؟ إن الفنون جميعها وسائل تعبير مختلفة عن قضية واحدة. فكتور هيجو الشاعر العظيم كان يتوقف عن كتابة قصيدة ليرسم أو بالعكس.

قالت وكأنها تتذكر:

- هناك روائي فرنسي اسمه ميشيل بوتور يقول: إن الرسامين يعلمونني كيف أرى، وكيف أقرأ، وكيف أؤلف، وبالتالي كيف أكتب، وكيف أضع إشارات على صفحة.

- إذن أنت معي، الفنون متداخلة، جان كوكتو أبدع في كل الفنون، وكذلك ليوناردوفنشي، حتى بيكاسو كتب للمسرح أيضاً. وأعتقد أن دراستك للرسم ستساعدك على صقل شخصيتك الأدبية، ثم إنها تبعدك عن المناهج الأدبية المتحجرة في جامعاتنا.

قالت:

- لدي محاولات في القصة أحاول الإفادة منها في تكنيك الرسم بكل مدارسه، أقول لك بثقة إنها ستحدث انقلاباً في القصة العراقية.

تعج الرواية بمثل هذه الحوارات حول الرسم والفن، مما جعلها تمثل بامتياز نموذجاً لتلاقح الفنين وتشابك آلياتهما (الرسم بالكلمات والرسم بالقلم أو الفرشاة، تلاحم الشكل والمضمون... إلخ) وهذا

نموذج آخر: «ماذا تفعل هذه الأيام ؟.

وكان صالـح قاعداً أمامه، وقد وضـع يديه على ركبتيه، ومد عنقه إلى الأمام كالأسير:

أرسم وأنتظر التعيين

وداعبه عبدالحميد بلطف:

من حسن حظك أنك قد وجدت ما توهم به نفسك.

وطرفت أجفانه وهو يعلن:

- أنت قاس بعض الشيء. الرسـم يـا عبدالحميد يعني حياتي كلها، وليس لي مبرر غيره.

وهب عبدالحميد سائلاً:

والنضال؟

الرسم وسيلتي فيه

وعلق ساخراً على قوله:

يا لها من وسيلة تافهة

ثم أضاف وهو يشير بسبابته:

لو كنت كاتباً لكانت المسألة أهون

وردد صالح:

إنني أجد قناعتي في الرسم

لا أدري لماذا أهزأ بالرسـم لهذا الحد، إنه لا يثيرني مطلقاً، والرسام الوحيد الذي أجد رسومه متجانسة مع شخصه القلق هو فان كوخ.

حياته كانت حادة جداً

ولكني أهتز أمام صفحة واحدة من رواية عظيمة أو بيت في قصيدة شعرية.

يبدو أنك تفتقد إلى صفة مهمة هي التأمل. اللوحة لا تقدم نفسـها على عجل ومباشرة مثل الكلمة. إنها تأمل عميق واكتشاف تدريجي.

وزمجر عبدالحميد بمنخريه ثم ابتسم وقال:

على أية حال إذا آمنت بالرسم يوماً، فلن أؤمن بك أنت.

وازدهى وجه صلاح بابتسامة عريضة، قال خلالها:

أنت أكبر مغالط، لو لم تكـن مؤمناً بعبقريتي المنتظرة، لما اخترتني صديقاً لك بعد ظهوري معك مرة واحدة فقط في برنامجك التلفزيوني الهزيل (فنانون واعدون)؟

لا تنـس أيهـا الدعـي بأنني مكتشـفك، وأنني القادر عـلى أن أمحو اسمك أيضاً.

و ضحكنا بمرح من جديد» (ص: 211/210).

يحتل هذا الشـاهد، أيضاً مسـاحة مهمة من السـرد (يدور بكامله حول الرسم) لتقريب المسافة بين الفنين وفتح الجسور بينهما. إنهما السرد الروائي والحديث عن الرسم. يتداخلان ليقدما لنا عدة معلومات حول صـلاح كامل فهو يعتبر نفسـه رسـاماً كفئـاً ذا مؤهلات فنية كبيرة، عبقرية منتظرة، مناضل بالرسم (الرسم وسيلتي في النضال)، وحـول اللوحـة فهي تأمل عميق واكتشـاف تدريجي عكـس الكلمة، وحول شـخصية عبدالحميد الذي يهزأ بالرسم رغم أنه يقدم برنامجاً

تلفزيونياً حول الفنانين الواعدين... إلخ. لقد لجأت الشخصية المحورية إلى الرسم لأنه: «لا يعدو أن يكون تعويضاً عن انعدام التوازن في الواقع الراهن» (ص:28) ولأنه: «لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره» (ص:29) خاصة أن هذا العالم يموج في دمه (ص:92) وقد زين عالمه الروائي بمجموعة من اللوحات، وهذه نماذج:

-«وعلى الجدران هناك لوحتان فقط، وهما من أجود ما رسم خليل في موضوع الإنشاء التصويري. الأولى تمثل لقطة من سوق شعبي في محلة الكسرة. والثانية تمثل نهاية زقاق بغدادي قديم في منطقة الفضل. واللوحتان مرسومتان بالأسلوب الأكاديمي المدرسي مراعياً فيهما رسامهما استعمال خمسة ألوان فقط وفق مشيئة المدرس» (ص:58).

- «ولم يعلق على الجدران غير لوحة تمثل امرأة عارية منقولة من إحدى لوحات (روبنز) وكانت تغطي مساحة كبيرة من الجدار الذي يقع خلف السرير بحيث يبدو وضع أية لوحة أخرى جوارها زائداً..» (ص:59)

- «كل كليات الفنون في العالم تقدم لطلبتها موديلات عارية. أما هنا فلا نرسم غير وجوه العجائز» (ص:68)

مس هذا التشكيل الإبداعي الفعل السردي وأنساقه المختلفة لأن شخصيات الأنهار: «رسامون حاملون على أذرعهم دفاتر تخطيطات فهو كتب روايته في شكل تشكيلي، عملية لصق بين أحداث سردية من العام 1968 وأحداث مروية بضمير المتكلم من العامين 1971 و1972، وبين مقطع ومقطع كل منهما في مقدوره أن يكون قصة قصيرة

متكاملة»[1]. لقد أنجز الكاتب عملية لصق بين مستويين سرديين (لوحتين زمنيتين):

1 - أوراق صلاح كامل: التي استدعى فيها الماضي (جزء من الذاكرة الحية) وبلور تصوره لبعض الأحداث والأشياء في نطاق محصور وزمن محدد: «ولئن كانت دائرة المذكرات محصورة بين بيت الزوجية السعيد المترف، ومكان العمل في الوزارة إنجاز مشروع رسم ملحمة جلجامش، فإن ضرورة هذه المذكرات للبناء الروائي تأتي من خلال أضوائها المذكورة»[2].

2 - السرد: الذي يستلهم واقع العراق في النصف الثاني من الستينات وهو أطول نفساً وحجماً (تسعة عشر فصلاً) وزمناً. وقد أدمجهما من خلال نفس روائي واحد وسارد موحد وبناء متناسق. فصلاح كامل هو صاحب اليوميات وسارد بقية الأحداث وبطل الرواية. فمن محكية تتوالد المحكيات الأخرى وتتلاصق عناصرها.

ومن الروائيين الذين نلمس التفاعل بارزاً عندهم بين النسق الروائي ونسق الرسم والفنون التشكيلية إدوار الخراط. فرواية (يا بنات إسكندرية) مثلاً تحكمها ثنائية (العتمة/النور)، وهي من مكونات هذه الفنون البصرية: «ولعل الخراط يجاري في هذا الصدد الفنون التشكيلية

(1) – أدوار الزغبي: «في الأنهار الروائي العراقي يفر مرتين» ضمن: عبدالرحمن مجيد الربيعي روائياً، ص: 161
(2) – نبيل سليمان : الربيعي و الأنهار والرواية السياسية، ص: 106